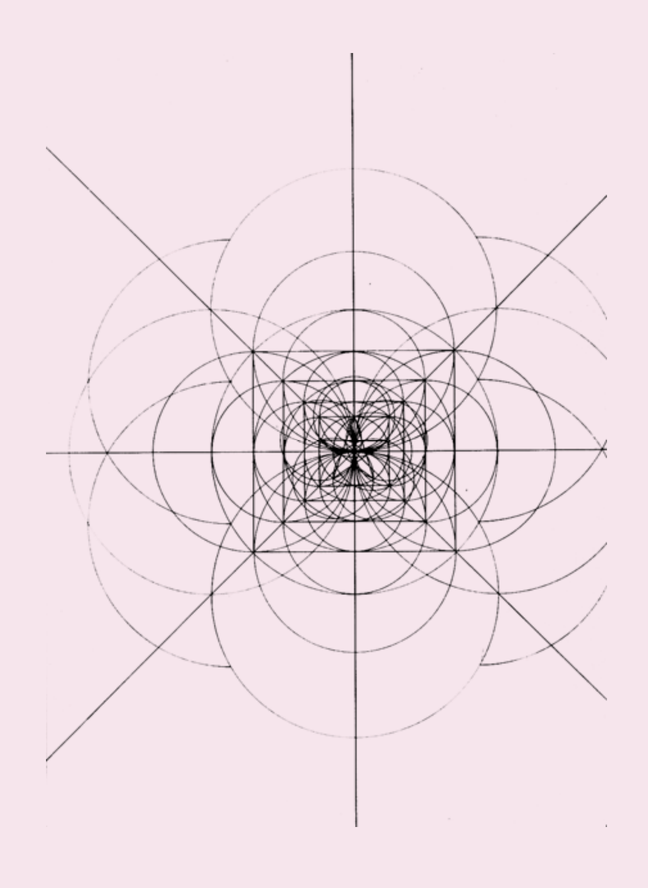
DIBUJAR, PROYECTAR (LIX)

ESCRITOS CRÍTICOS I

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE *MADRID*

5-34-99

DIBUJAR, PROYECTAR (LIX)

ESCRITOS CRÍTICOS I

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-99

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (LIX)
Escritos críticos I

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 411.01 / 5-34-99
ISBN-13: 978-84-9728-473-8
Depósito Legal: M-22711-2013

DIBUJAR, PROYECTAR LIX
Escritos críticos I

ÍNDICE

1. Introducción (06-06-13) 5
2. Actividad, pensamiento y estructura en la obra de Javier Seguí y Ana Buenaventura (1973) 6
3. Frente a la obra de Palazuelo (1976) 11
4. Las reproducciones de la obra de Palazuelo (1976) 14
5. Nuevamente frente a la obra de Palazuelo 20
6. Joaquin Planell Rodriguez - Experiencias Graficas (1984) 21
7. Notas sobre el último trabajo de Alexanco (1985) 25

1. Introducción (06-06-13)

Hace meses, repensando antiguos escritos, encontré una serie, irregularmente distribuida en el tiempo, de trabajos dedicados a presentar, interpretar y/o poetizar la obra de algunos personajes que se han cruzado en mi aventura de dibujante/profesor, y han llegado a ser amigos entrañables.

Lo curioso es que estos escritos arrastran en sus estructuras las sucesivas preocupaciones/advertencias que yo iba inventando/asumiendo a medida que practicaba, leía y reflexionaba en el aula trabajando junto a mis alumnos. Son testimonios de estados, de situaciones criticas, acompañadas y soportadas por desvelamientos/procesatuvos/comunicativos que, puestos en orden, forman una cartografía de la inquietud frente al hacer arte.

Hoy estos escritos son hitos, mojones de un caminar indefinido, que acaba en la monografía titulada “Arte y muerte” (D.P. LVI y LVII de esta colección).

2. Actividad, pensamiento y estructura en la obra de Javier Seguí y Ana Buenaventura (1973)

Las consideraciones sobre el arte son algo muy distinto del artista trabajando.
Constructivismo, arte con ordenador, arte conceptual y arte formativo, son designaciones de condiciones que se aceptan como marco de la expresión formal comprometida y, aunque en la experimentación constante vienen a significar modos peculiares de hacer, ni siquiera pueden rozar el drama de la creación y la gratificación social.
Para el que crea formas, la consideración de su modo artístico representa una tragedia determinista esencial que acaba llevando al escepticismo y, en consecuencia, al nihilismo, o al estudio científico, ajeno por completo al patetismo de la afirmación personal.
Los modos de hacer reflexivos fijan métodos de hacer desviando el objetivo del arte desde la expresión formal al proceso de pensamiento. El arte, de experiencia sintética formal, se convierte en realidad artificial crítica y resistente.
Muchos hemos vivido este drama y si seguimos en él, de manera consciente a pesar del riesgo psíquico de disolución que representa, es porque toda la cultura presente se alimenta de la misma contradicción y se produce en el mismo desaliento, a la espera de una nueva síntesis, de la conclusión histórica de los ámbitos diferenciales de pensamiento .

• El arte constructivo del primer tercio de siglo representó el descubrimiento del elementarismo dentro de campos planos de fuerzas que semantizan la creación ascética de formas. El artista, por entonces, descubrió el juego de la estructura perceptiva, la fuerza creativa de la meditación sin formas, el renacimiento idealista al lado de la producción y el desengaño y la muerte del arte. El método fue la búsqueda de la razón formativa de la expresión, reduciendo al mínimo el repertorio personal de formas disponibles .

•• El "computer art" se limitó a sí mismo al campo positivista y restringido del ordenador, con su mitificación y éxito asegurado sin riesgo. El artista descubrió una extensión nueva e insospechada del modo constructivista junto a la experimentación de las posibilidades combinatorias del azar (Serendipity), para luego pasar a confirmar que todo el constructivismo creado es lógicamente explicable como selección personal dentro de la combinatoria organizativa general. Aquí, descubierto el juego dinámico, la aportación consistía en la proposición de elementos y campos físicos de expansión dentro de los límites de la máquina. El desengaño liquidaba la función conectora y ultrajante del arte en un tiempo muy corto.

•••El arte conceptual vino a ser una nueva precisión constructiva en el campo representativo del concepto, en el ámbito de la matemática categorial, donde la pura formalidad ha perdido su expresividad si no es como figuración esquemática del mundo del pensamiento implicativo.

El artista descubre un campo semántico e intencional nuevo donde volver a repetir morbosamente toda la experiencia anterior, sólo que ahora ya no escépticamente sino en la más cruel desesperanza.

•••• El arte formativo, como último escalón consecuente (desesperadamente consecuente) del constructivismo, es un sucedáneo de formalización dialéctica, donde el arte se reserva como subproducto del pensamiento.
Una lógica abierta y circular, acumulativa, que maneje lo formal es un soporte de semantización personal participativa.
El arte así es una experimentación personal sin eco social, que sólo puede resolverse participando en la tarea común de sucumbir o de liquidar los presupuestos que nos atenazan. Aunque se tema un nuevo elitismo místico, el arte (¿arte?) formativo es la expresión cultural de la anticultura.

*

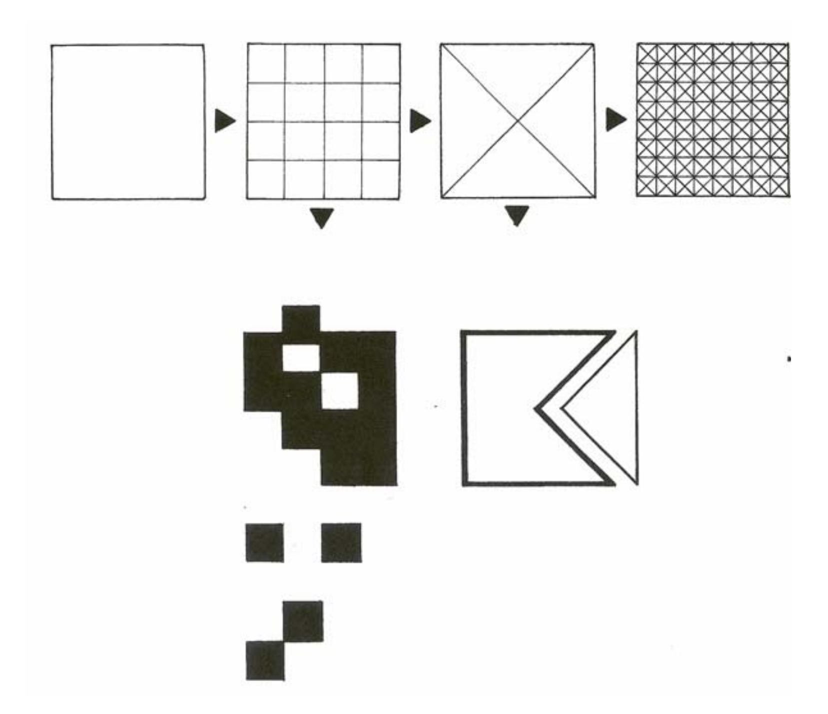
Se empieza haciendo. Luego lo hecho es experiencia formalmente. Objeto de reflexión que permite la ascensión y la conjetura. Más acción expresiva.
Se imita lo formal inerte y vivo. Se sienten sus sustancias y su poso reflexivo. Luego lo hecho

es presencia formal, objeto de reflexión que permite la conjetura.
Las reflexiones y experiencias almacenadas, soportadas en formas hechas y en simbologías imprecisas, fuerzan a la disolución, a no ser que se reduzcan a esquematizaciones racionales que permitan aligerar los contenidos de conciencia, distendiendo la presión del tiempo y limitando la evidencia.
La reflexión esquematizada es, después, herramienta intemporal abierta y dramática, arranque de la conjetura, de la acción y la comunicación y, por tanto, vehículo del éxtasis expresivo liberador que restituye vida simbólica a lo inerte.
Todo esto en el seno cíclico de la emergencia vital del ambiente natural y social histórico.
Nuestra experiencia comenzó en el ambiente artificial organizado espacialmente de las instituciones esquematizadas. Más tarde, aprendiendo a manipular transformativamente el espacio edificatorio desde la más estricta profesionalidad, nos topamos con la arquitectura como modo peculiar de conocer que ha perdido sus esquemas reflexivos.
Desde entonces todo ha sido investigación y encuentro.
Cada dinámica de manipulación organizativa propone una matriz de procedimientos, y cada matriz soporta sistemas cíclicos completos de expresión simbólica de lo que se conoce y de lo que se ansía conocer o limitar.
El desarrollo posterior de cada sistema depende de la exigencia expresiva en cada tiempo y circunstancia.

*

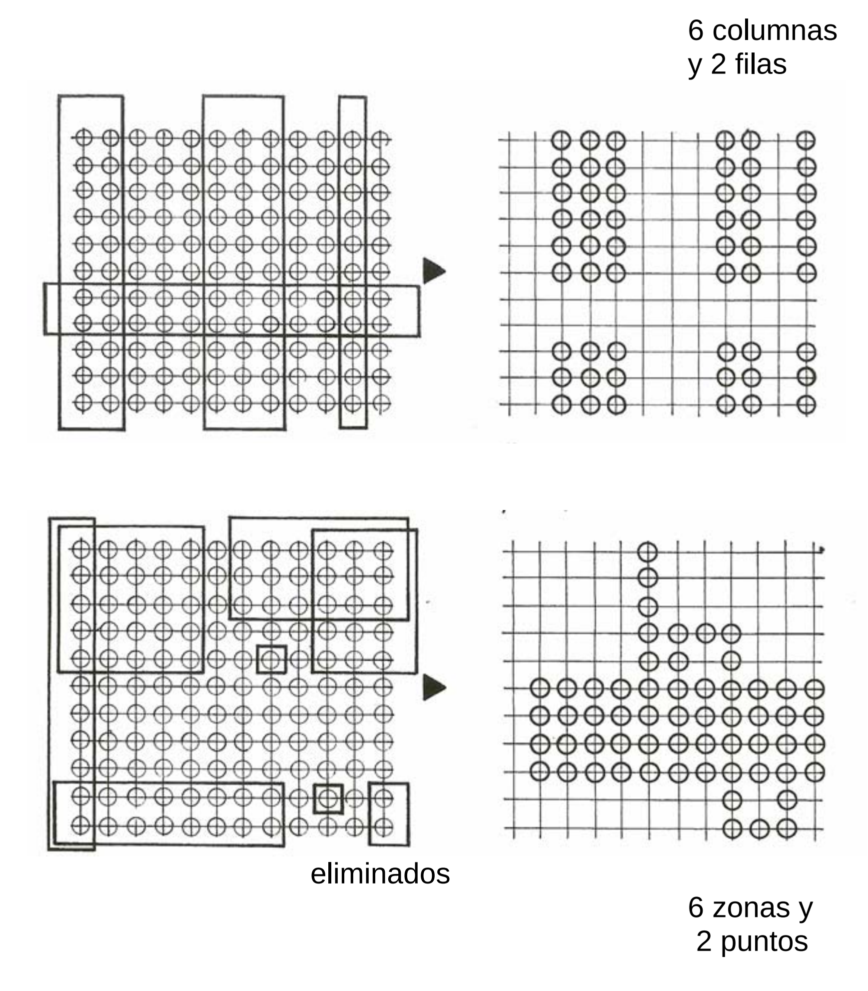
La formalización de los procesos no es anterior ni posterior a ellos, es el propio proceso. Por eso el empleo del ordenador no es más que un accidente ejercitativo o de comprobación, según los casos.

Primer nivel: Descomposición de formas de cultura.
Una forma puede pensarse como agregación de otras. Los sistemas de agregados desintegran la forma inicial. Sistemas y órdenes de espaciamientos son soportes de expresión.



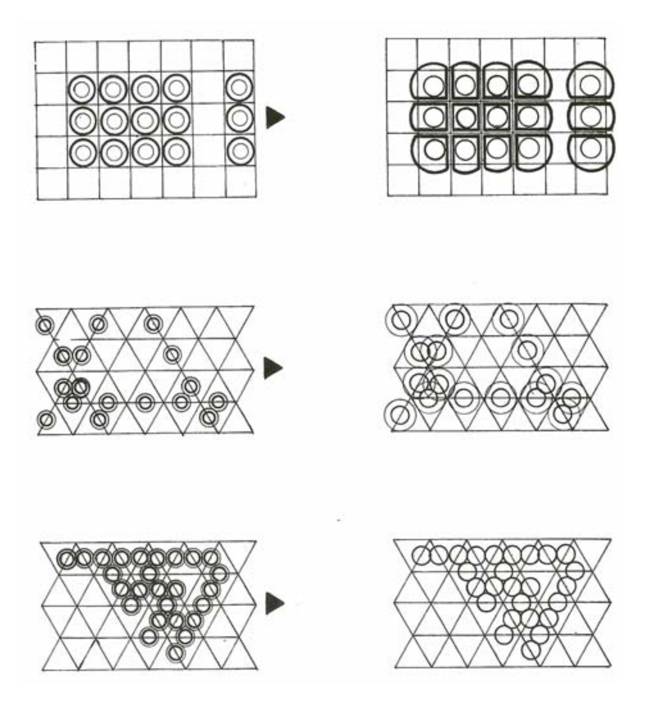
Segundo nivel: Descomposición de formas de cultura.
Una forma puede pensarse como agregación ordenada de otras. Considerado un orden uniforme e isomórfico, la forma es la alteración de ese orden primario por mediación de otro orden superior.

eliminadas



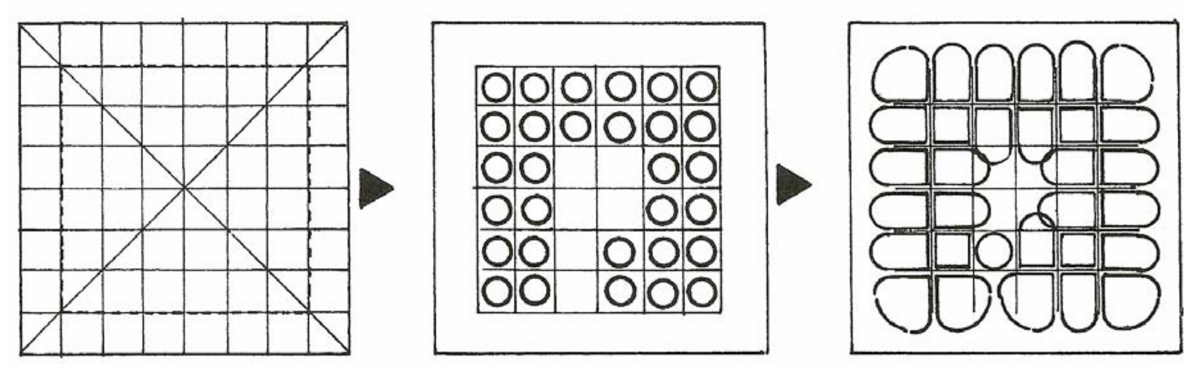
El control del proceso se logra definiendo en cada caso el intervalo de universo y magnitud de los subconjuntos a eliminar.

Tercer nivel:
Una forma puede pensarse como agregación ordenada de otras; considerando un orden uniforme e isomórfico, la forma se obtiene por ubicación sucesiva de las formas agregables en el orden de base. Luego las formas agregadas, situadas, se deforman mutuamente.



El control del proceso se logra definiendo en cada caso los subconjuntos a obtener, el número de líneas de cada malla a rellenar o el número de puntos a considerar en cada nivel de la malla a partir de un punto de arranque.

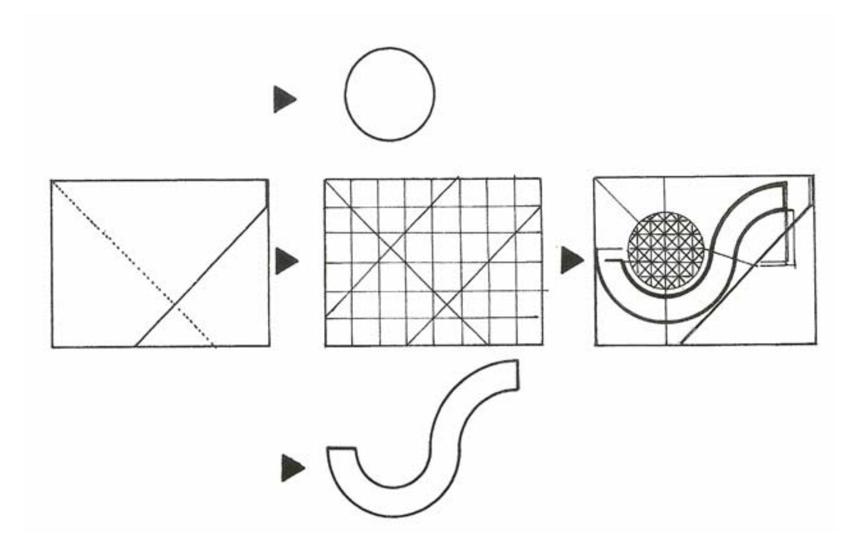
Cuarto nivel: Descomposición – Composición.
Una forma puede considerarse como agregación de otras en los límites impuestos por una limitación global (encuadre) que ha de contener el agregado. Luego, las formas agregadas se deforman.
El proceso se controla fijando el número de formas que se agregan y el orden de los vacíos.



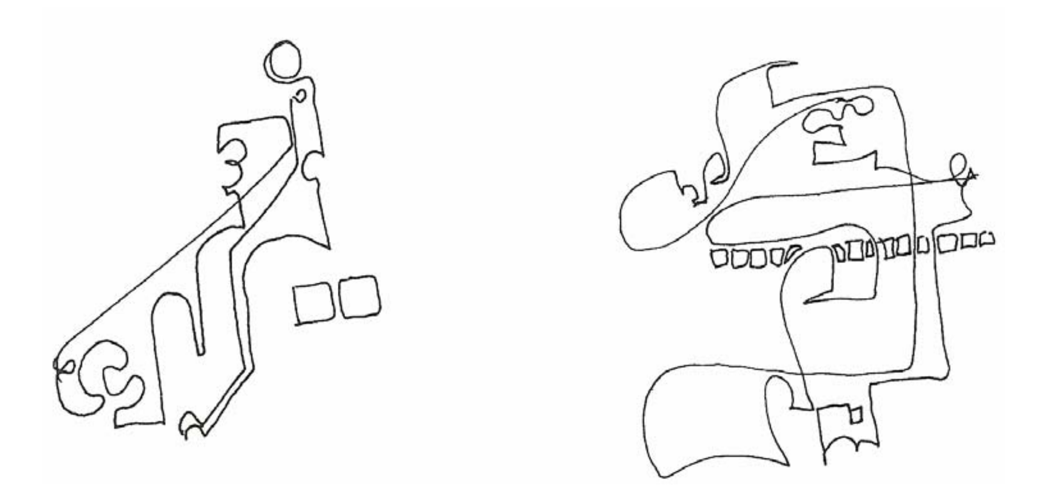
faltan 6 formas total 30 formas

Quinto nivel:
Una forma puede considerarse como macización de una descomposición intencional del espacio plano.
Una descomposición puede efectuarse por el trazado de familias de rectas de dirección dada que se cortan en puntos, o por agregación generada por reglas proyectivas de una forma geométrica de base.
La malla puede perder algunas de sus líneas.
Luego, la malla obtenida puede superponerse a sí misma con translaciones o giros y limitarse en el seno de una forma virtual que contenga el conjunto.

Sexto nivel:
Una forma puede pensarse como ajuste, dentro de una zona previamente definida, de otra o varias formas armónicamente descompuestas en mallas planas.



Séptimo nivel:
Una forma puede considerarse como resultado de las líneas trazadas sin control racional aparente en casos de atención parcial a lo que se hace.



Para cada nivel de investigación, establecida' su dinámica procesativa, la expresividad intencional toma cuerpo en relación a los casos de complejidad y simplicidad extrema, como ejercicio progresivo de simbolización de la limitación temporal del conocimiento.

3. Frente a la obra de Palazuelo (1976)

Al comenzar estas notas todavía no conozco personalmente a Palazuelo. No lo sé muy bien, pero creo que no quisiera conocerle hasta después de haberlas terminado. Si me he decidido a escribir es porque la obra de este autor ha suscitado siempre en mí sentimientos indefinibles y no he podido sustraerme al reto de analizarlos.
He visto obras de Palazuelo en varias exposiciones y he podido manejar estos días alrededor de 130 reproducciones de sus trabajos, realizados entre el año 1949 y 1973.
Mi tarea ha consistido en el análisis de esas 130 reproducciones. He dibujado sobre ellas, las he comparado, las he contemplado, me he dejado llevar por sus evocaciones, he buscado sus características y posibles procesos, y he temblado en el centro del abanico de razones, sin razones, reflexiones, visiones y certezas que he logrado acumular.
Intenté racionalizar todo lo analizado, pero el rigor aniquilaba el riesgo de la interpretación.
Recurrí a transcribir vitalmente mis pensamientos al hilo de sus posibles vinculaciones, pero no quedaba satisfecho de su rotundidad.
Al final decidí comenzar por transcribir pura y simplemente el resumen de las reflexiones sobre el análisis realizado. Pero al acabar de hacerlo no pude por menos que incluir de forma muy sucinta unos pequeños excursos sin los cuales pensé que no quedarían claras las reflexiones sobre el análisis.
Antes de comenzar los análisis había escrito una especie de poema en consecuencia a mi primera impresión sobre el examen de la obra que poseía y lo llamé «Frente a la obra de Palazuelo». Con este conjunto de trabajos tenía ya el titulo del artículo y el cuerpo de su contenido.

La materia prima comienza estando en la evitación. En el tremendo sacrificio de la renuncia amorosa, que es comprensión... y miedo.
A la totalidad límpida y absoluta.
Esta génesis prepara otro encuentro.
La materia prima pasa a estar en el germen de la composición.
En la propia trama abstracta de la evitación, forzada a ser luz.
Algo centellea y grita y vibra por encima y por debajo del color.
El universo es un campo lineal y ondulatorio de energías.
La confluencia radical de polos que emanan espíritu y potencia.
Pero esto es muy poco. Es sólo un inmenso sacrificio donde el alma está perdida si no se apoya en el brillo de la voluntad sensibilizada, soberbia y humilde, que convierte en símbolos los hallazgos. Y empieza a morir de incapacidad.
La materia prima está ahora en el gesto, en la capacidad humana de trazar sus hallazgos combinatorios, libres, a partir del sacrificio de la imaginación. En el interior sin formas, en la nada, sólo se encuentran los hábitos del sacrificio.
Vacíos pero con la potencia de volverse verbo y el vértigo de cristalizarse en símbolos.

La vida y la acción son pura incapacidad, lejano encuentro que destruye, que empuja a la gran muerte. La muerte de la primera conciencia.
El aire y la enajenación son el campo donde hay que volver a encontrar la materia prima.

Está ahí, disuelta y descompuesta, disfrazada de esquizofrenia y unificada por la luz. Lentamente trabajada, en la angustia de la perdición, su producto ganará la cualidad de las otras materias.
Por obra casi exclusiva de la voluntad.
Surge un Universo.
Único y poderoso, cognoscitivo y trágico.
Capaz de reproducir todo lo creado desde el ángulo de la incapacidad omnisciente de quien lo desveló.

Lo trascendente toma su tiempo y sus revanchas son el Karma universal. . Sólo manipulando estas formas psico-cognoscitivas, que son conjuros torpes pero eficaces, se llega al Mar. La verdadera frontera de la muerte y de lo astral. Allí está el secreto de la creación y la barrera de lo humano.
Allí todo es posible y superponible. Allí cabe la dulce rebelión, y el temor es paz. El Mar es útero que aglutina y prepara y reduce y gesta.
No han cambiado las leyes ni las materias ni las energías.
Pero todo es distinto. Algo coagula, se unifica y descompone.
Todo se entiende.
Pero es difícil renacer.
Se puede hacer hacia atrás, hacia el pecado de lo vano y ya realizado. Es la justificación. O hacia adelante, hacia la total renuncia.
Pero cabe la espera de un nuevo ciclo germinal.
La exploración de la potencia, la explotación de la voluntad que clasifica los Arquetipos convirtiéndolos en geometría clara y símbolos inequívocos.
Cerca está el fin. Sólo hay dos alternativas para la próxima muerte.
O el gran conjuro cósmico activamente interviniente, modificador y regulativo, o la disolución en la vida, que es la resistencia a la muerte.

Arte. Pintura

Puede entenderse el arte como un particular modo de producción-pensamiento directamente vinculado a una muy peculiar parcela operativa caracterizada por su intencionalidad manifestativa, interpretativa o conmovedora, frente al ambiente cultural y social del artífice.
La parcela operativa peculiar de la pintura es concreta y rígida, infinita en su posible campo de variabilidad, pero tan restringida como la posibilidad de descomponer un plano en puntos, líneas y superficies, aparentes por el contraste de la técnica gráfica empleada. El pintor opera geometrizando por contrastes lo bidimensional, y la tarea del pintor es manifestar intenciones y descubrimientos a través de la experiencia en la geometrización.
Al principio ésta labor es un conjuro inocente y exploratorio; luego es un juego en circuito cerrado de coordinación, reconocimiento e imitación; más adelante se convierte en la respuesta a una exigencia personal y, al fin, llega a ser, o un banal juego en circuito cerrado con un ámbito social, o la búsqueda de lo que se puede alcanzar a través del manejo del campo operativo, para ofrecerlo como arriesgada conquista de la voluntad personal.

Arte y conocimiento

El arte pictórico, como las demás artes, es una aventura vital predominantemente cognoscitiva, particularizada en su campo de operaciones propio a los intereses que se pongan en juego. Y es conocimiento porque, realizando formas, se aprehende la definición sensible de las cosas y los fenómenos, su apariencia y evocación esquemáticas y las peculiaridades y límites del campo operatorio, al mismo tiempo que se van explorando reflexivamente la propia capacidad de acción, la propia capacidad de expresión de los anhelos y la propia capacidad de comprensión y compromiso frente a la sociedad y la cultura. Y esto no es otra cosa que la medida repetida de la incapacidad de definir, de dar forma codificable a aquello que, tomando parte del pensamiento en la vida frente a las cosas y aconteceres, se presiente y se adivina como referencia y complemento trascendente e histórico, en virtud de la misma actividad desarrollada.

Arte y magia

Todos los modos de producción-pensamiento suponen una intervención decisiva que altera en cierta medida el equilibrio del acontecer natural. Esta intervención es el principio del progreso pero también es el principio de la tragedia personal y social.
Entre los distintos modos de producción-pensamiento hay algunos que reorganizan lo natural ajustándolo a sus ciclos de reintegración (agricultura, domesticación, etcétera). Sin embargo, hay otros que transforman lo natural en artificios relativamente estables y resistentes a la reintegración. Estos modos de producción son especiales y peligrosos, son intervenciones que,

al servicio del desarrollo, modifican más o menos permanentemente lo natural, por virtud de la voluntad de quienes lo desencadenan, que han de sufrir las consecuencias del reajuste provocado por la alteración que han producido mientras no sea absorbida por lo natural cambiante, de donde se partió. En particular, las intervenciones que pueden producir alteraciones irreversibles son las que arrastran con ellas la tragedia.
Las ciencias, las técnicas y las artes son modos de producción que configuran artificios resistentes a la reintegración. Pero hay diferencias entre ellos.
Las ciencias alteran el fluir del pensamiento y los modos de conocer de forma bastante permanente. Las artes alteran la sensibilidad y la conciencia de lo contingente y lo posible. Las técnicas, apoyadas en las ciencias y adornadas por el arte, alteran los medios de producción y el propio medio ambiente natural de forma muy resistente a la reintegración. Al tomarse las técnicas como camino del progreso que hace posible la satisfacción de las apetencias generales, la contrapartida trágica de su alteración y posible irreversibilidad se reparte en todo el ámbito social. En lo que tienen las ciencias y el arte de asociable a las técnicas, son instrumentos de éstas incluidos en su dinámica de alteración y tragedia pero, en lo que tienen de intención por configurar lo desconocido y detener el fluir de la vida y el pensamiento, lo mismo que la magia ceremonial y la religiosidad ascética, no tienen justificación social y llevan a la tragedia personal.

Conocimiento, actitud, límites y formas
Conocer es aprehender, al mismo tiempo que se opera, aquello con que se opera, el modo de operar y las intenciones de la operación. En esta dinámica se van configurando las cosas y los fenómenos, la propia capacidad para operar, la conciencia de una organización referencial y la actitud intencional de quien opera.
Cuando la actitud intencional queda limitada predominantemente a la satisfacción inmediata de las necesidades primarias o convencionalmente adquiridas se produce una vivencia en la que las cosas sensibles, la propia capacidad para operar y conocer y la conciencia de la organización referencial exterior no llegan a implicarse.

En estas circunstancias la forma aparece como el borde sensible y configurativo que permite reconocer la individualidad de las cosas en función de la experiencia de sus contrastes. La capacidad para conocer y producir se ofrece como lo que uno puede sentir, recordar y hacer, y la organización exterior toma el aspecto de resistente estructura, de red pautada sospechada e inevitable, a la que hay que someterse y sobre la que se puede conjeturar y soñar, en la ilusión de que podria acomodarse a cualquier deseo.
En otras ocasiones, aún sin que se modifique el hecho de que las cosas sensibles estén ahí, recortadas, se llega a vivenciar que lo que uno es capaz de comprender y hacer es otro borde, el límite de la propia capacidad en ese tiempo, que en última instancia determina el alcance de la propia sensibilidad, la satisfacción o insatisfacción de los deseos y, por demás, la virtualidad de la conciencia de la organización pautada exterior. En este caso la actitud intencional es reflexiva y activa dirigida al exterior-interior concebido como un todo que se puede ir conquistando poco a poco en la medida del esfuerzo que suponga vivir, ensanchando la perfección de la acción y la comprensión o, lo que es lo mismo, el límite de la operatividad frente a la propia capacidad-incapacidad.
En el primer caso, la forma venía a ser la apariencia sensible de lo reconocible o el capricho arbitrario de algo inalterable o de una convención. En este último caso la forma, por detrás de la apariencia e inevitablemente vinculada a ella, viene a ser el propio modo de operar y comprender.
En el primer caso era el límite de la sensación. En el segundo es el límite de la capacidad de comprensión y de acción, que determina el límite de la sensación.
Cabe otra vivencia. En ella basta con sospechar que la incapacidad de comprensión y de acción, en su dinámica, es análoga a la organización pautada exterior, contingente en lo que tiene de limitación y trascendente en lo que tiene de anhelo, informalidad y tragedia. Ahora la vivencia de la lucha activa y comprensiva contra la propia incapacidad identifica en un sólo ámbito la organización exterior en todos sus aspectos y niveles con el hecho de estar en el mundo. La actitud intencional ensancha su horizonte a la totalidad histórica de la vida y la

muerte y la forma se convierte en el límite de la voluntad, en el límite de lo que en esos momentos se es capaz de arriesgar en esa identificación.

Arte y comunicación
El arte, como las cosas, es tal en función de su apariencia sensible. Pero además es el resultado de un proceso productivo que implica la lucha de una persona frente a su propia limitación de conocer, operar y vivir en el seno de una sociedad y una cultura.
Frente al arte caben las mismas dinámicas (y actitudes) que se dan ante las demás cosas y aconteceres y, en última instancia lo que de él se puede sacar, su comunicabilidad, será el resultado de la producción-pensamiento que, matizado por la vivencia, movilice el que intente descifrarlo.
Contemplar cómodamente una obra como algo puramente objetual lleva simplemente a su reconocimiento como producto diferenciable de otros. Contemplarla como producto de valor y significación convencional equivale a utilizarla como objeto de satisfacción. Acometerla como producto de la acción-pensamiento circunstanciado en la sociedad y la cultura permitirá, según se entienda este encuadre, o analizarla racionalmente como si fuese una producción científica o técnica, o analizarla reflexiva y vitalmente aceptando de antemano que es el resultado de una lucha en un campo operatorio concreto por alcanzar en él el limite de lo cognoscitivo, variable según las ocasiones.
Sólo en este último caso se puede rozar la comprensión de una producción artística, o de otro orden, que responda a esa actitud intencional, pero se corre el gran riesgo relativo a la vivencia y virtualidades que supone.
Los productos artísticos, como las demás cosas, sólo comunican aquello que se puede y se es capaz de buscar en ellos, actuando y pensando sobre ellos como si fuesen productos que hubiera realizado el que los contempla en la conciencia de su incapacidad.

4. Las reproducciones de la obra de Palazuelo (1976)

La primera obra de Palazuelo en mis manos está fechada en 1949. Es una composición sobre fondo negro de una serie de figuras angulosas, rectángulos y cuadrados en colores rojos vivos y manchados. Tiene la fuerza de una colección de ascuas ordenadas en una cavidad terrosa, vistas y ponderadas por la incapacidad de evadir lo que entonces el arte producía. Es una composición referida a alguna de sus líneas de base y acaso modulada, aunque parece que haya sido expresa la intención de deshacer la modulación y la rígida referenciación de unas figuras a otras. Trazadas las rectas que limitan las figuras allí contenidas y las que materializan las diagonales se obtiene la radiografía procesativa del cuadro. El conjunto de las líneas que ha de contener las que, intuitiva o conscientemente, fueron empleadas como directriz (**Fig. 1**).El resultado es críptico pero, seleccionando algunas de entre ellas aparece, como una revelación, el esquema casi exacto de un cuadro que está fechado en 1951. (**Fig. 2**) Sólo hay que girarlo y ajustar su encuadre. (**Fig. 3**)

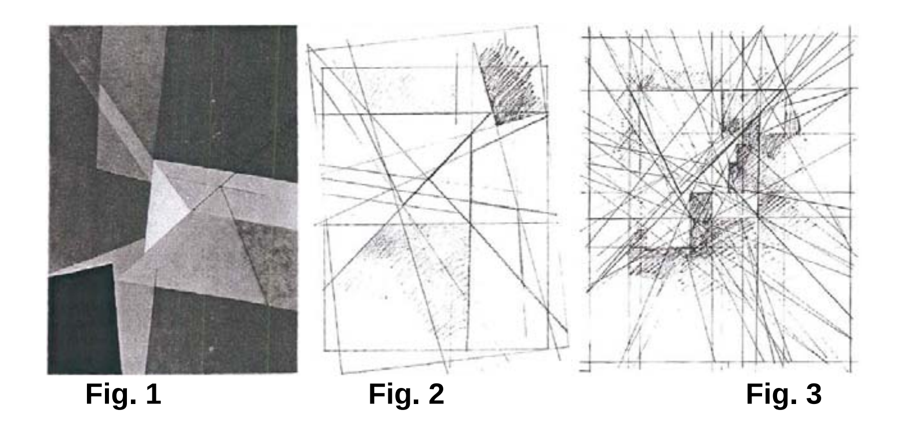


Fig. 1 Fig. 2 Fig. 3

Con fecha de 1951 poseo tres reproducciones sin color. Son composiciones de superficies claras rectangulares y poligonales cuidadosamente desajustadas de la perpendicularidad y de los ángulos básicos de las figuras geométricas regulares. En ellas las superficies definen líneas rectas por contraste, pero también hay líneas puras que definen superficies o que simplemente no definen más que direcciones. Sobre la obra más constructivista de las tres, trazadas las líneas que definen los bordes y las diagonales, aparecen dos cosas. En primer lugar, parte de la figura obtenida se ajusta, girada, a otra de las reproducciones. En segundo lugar, la propia red de líneas obtenida muestra algo así como un campo de radiaciones direccionales bastante complejo donde sobre dos familias de paralelas que se cruzan surgen focos de menor importancia que completan la trama.

La tercera de las obras, fechada en 1951 (la que vimos semejante a la selección de líneas de la primera obra de 1949), tiene 22 elementos componentes. Nos atreveríamos a señalarla como una obra clave.

Fechadas en 1952 he analizado tres producciones, también sin color. Se asemejan a las obras más constructivistas fechadas en 1951. Todas hacen evocar trazados cubistas y de los maestros de la abstracción. Se ofrecen como búsquedas atormentadas en un momento en que, sin poder evitar la atracción de .las obras de los iniciadores, el autor ensaya, dirigido por su intuición, la búsqueda de lo que pretende evitar y de los limites de su capacidad.

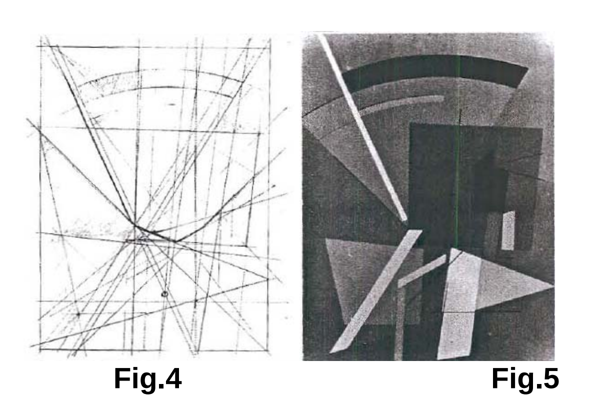
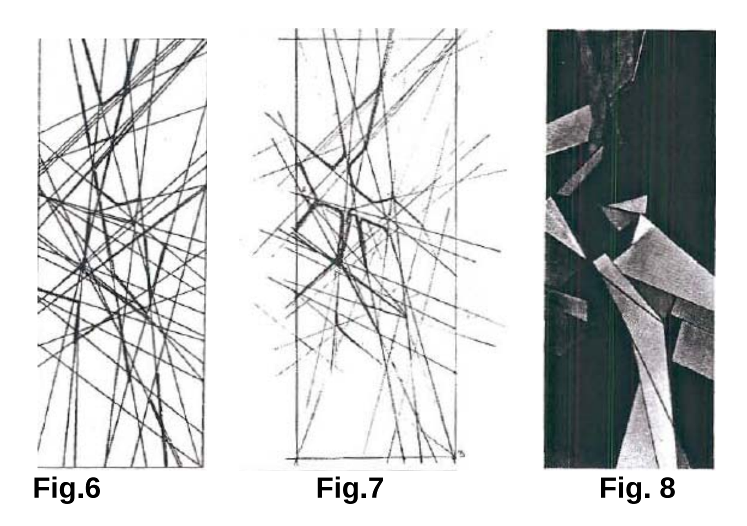
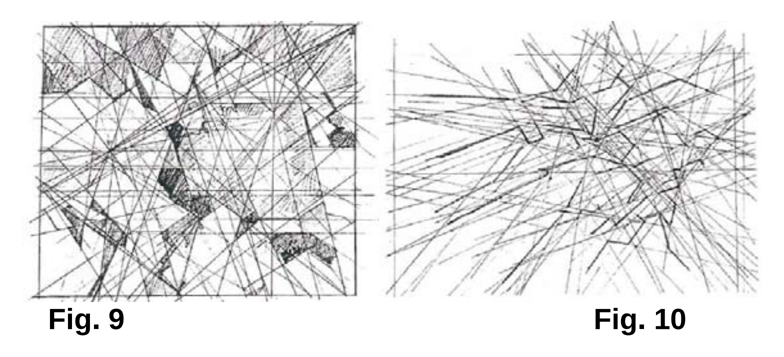


Fig.4 Fig.5


Fig.6 **Fig.7** **Fig. 8**

Fechadas en 1953 he examinado cuatro obras. Una de ellas con su color. Tres de estas obras me hacen recordar trabajos de Kandinsky. La cuarta evoca en mí el radialismo futurista. Hechos sobre las reproducciones los correspondientes trazados lineales se hacen evidente varias cosas.
Poco a poco se reducen al mínimo los haces de líneas paralelas, convirtiéndose las tramas en complicados haces a partir de una multitud de focos. También en estos trazados se ve la progresiva desaparición del protagonismo de los elementos rectangulares, como si precisamente las diagonales hubiesen usurpado el papel compositivo esencial a los recuadros primarios. (**Fig.4**)
Algunas líneas formando ángulos se destacan y, en el centro de un trazado hecho sobre una de las producciones, aparece una forma que luego en 1962 va a ser fundamental. Dos de estos trabajos parece que están compuestos por 22 elementos. (**Fig. 5**)
El color de una de estas composiciones es asombroso, como el nacimiento de las formas en la luz, en la luz de la realización, amarilla, que es luz de muerte intelectual. Sin poder explicar cómo, siento estar ante un momento crucial en la obra de Palazuelo, de unificación, de comprensión y de renuncia, de asentamiento y de dolor.

Fechada en 1954 sólo poseo una reproducción, sin color. Tiene mucho de futurista, pero es algo estático, sorprendentemente estable. (**Fig. 6**).Realizado el trazado de sus líneas directrices, han desaparecido las familias de líneas paralelas y se diría que se asiste a un sorprendente dinamismo de radiaciones, algo así como a una multipolar emisión de energía que engendra un campo configurativo equívoco. (**Fig.7**)Elegidas a sentimiento algunas combinaciones de líneas sobre esta trama de base se diría que se está ante un conjunto primario generador que contiene el germen de todo un conjunto de cuadros posteriores. (**Fig. 8**).


Fig. 9 **Fig. 10**

Algo empieza a concordar. Algo que en este cuadro es penetrante. Si las primeras obras fueron una búsqueda a través de un modo de proceder atractivo y «al día» tratando cuidadosamente de evitar, como tabúes, ciertas características geométricas, ahora la obra ha conseguido captar y formalizar la esencia generativa que se puso en funcionamiento entonces.

Este cuadro es el esquema de lo que se andaba buscando, es germen de un modo de proceder y, sobre todo, es la síntesis hecha consciente de los móviles activos y reactivos que operaron hasta ahora de modo confuso.
En estas épocas Palazuelo se ha topado, porque lo ha buscado, con las características de su propio modo de proceder. Esta obra es el desvelamiento de lo que realmente manejaba. (**Fig. 9**).

Fechadas en 1955 poseo 13 obras sin color, agrupables en tres familias: dibujos de línea exclusivamente, acuarelas con superficies o líneas marcadas y composiciones. Los dibujos, con suscitar evocaciones confusas, tienen una potencia críptica singular.
Sobre las acuarelas no se ha hecho ningún trazado. Sí se han hecho sobre los dibujos y una de las composiciones, para comprobar la reaparición de las familias de paralelas cruzadas y el manejo de focos de radiación de diversos órdenes de importancia distribuidos con una aparente jerarquía. No hay en estas obras nada que no estuviese ya antes, en relación a elementos y modos de proceder, pero sí hay un tremendo y nuevo ejercicio en el que se explora con toda conciencia la potencia transcriptiva, expresiva y cognoscitiva de los fundamentos encontrados. El problema no es ya evitar regularidades ni encontrar la clave genérica del modo de proceder, sino aislar, actuando conscientemente, la singularidad y la capacidad cognoscitiva a partir de los elementos perfilados.

Fechados en el 1956 he podido manejar cuatro dibujos y cinco composiciones sin color. Tres de los dibujos forman entre sí una familia singular completada con una pintura fechada en 1958. Estas obras llamadas «Estudio» y el «Gran Estudio» poseen un núcleo formal común y se diferencian entre sí por la orientación de ese núcleo y por su distinta completación. (**Fig. 10**).
En estos «Estudios» son ocasionales los paralelismos y se diría que se está frente al más banal de los encuentros y a las más ardua y consecuente de las búsquedas. Parece un ejercicio ascético para concentrar energía espiritual. El cuarto dibujo y dos de las pinturas fechadas en esta época vuelven a tener paralelismos y parecen ejercicios de reconstrucción de la experiencia y lo natural a partir de los elementos cada vez mejor aislados. Los dibujos van configurando una escritura criptográfica y las composiciones pictóricas son el ejercicio de su empleo para definir.
En las composiciones de esta fecha hay tres singulares. En ellas se produce una disociación no de los elementos ideográficos sino de los elementos compositivos resultantes del empleo de los anteriores elementos. Resultan composiciones esquizoides, fantasmales, en el límite del drama personal, cuando el conocimiento se enfrenta a su trasfondo, a su muerte o trascendentalización.

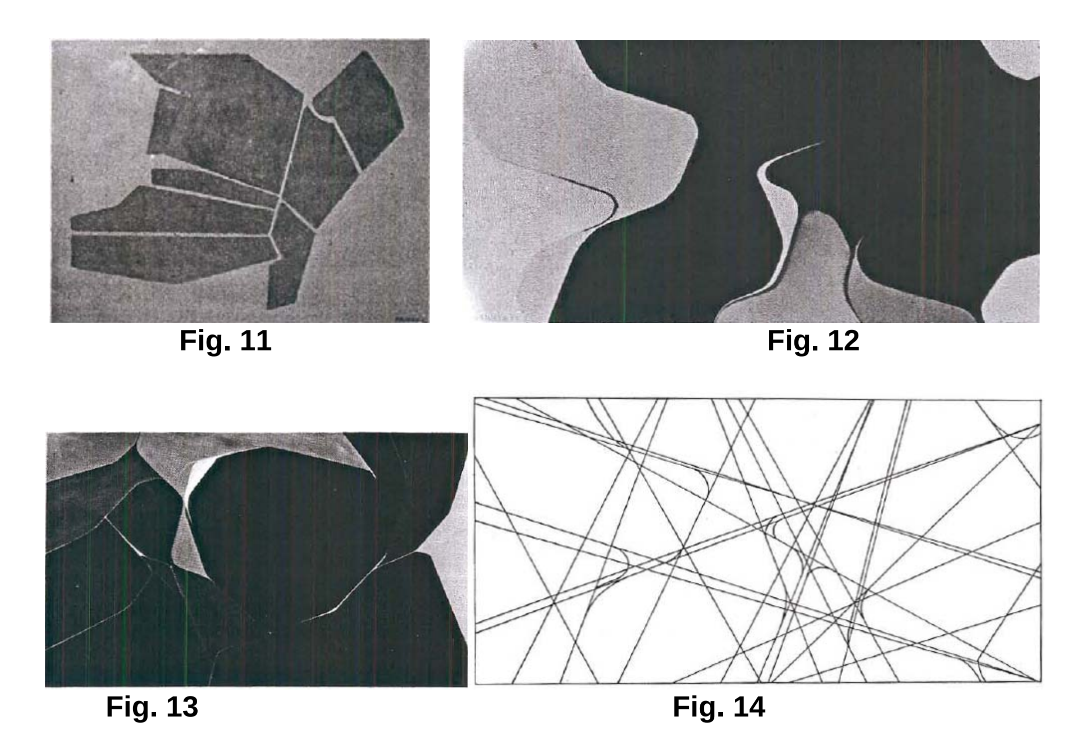


Fig. 11 **Fig. 12**

Fig. 13 **Fig. 14**

De los años 1957 y 1958 he manejado 21 reproducciones, algunas en color. (**Fig. 11**).Son continuación natural de las del período anterior. La lucha se convierte en tenso placer, en ejercicio por dominar, sometiendo a la voluntad y al hábito, los elementos descompuestos y aislados de la personalidad. Los bordes son los acordes y en estas producciones cobran la gran potencia de sus brillos, que unifican en todos organizados la nueva materia prima confIguradora de los cuadros. Entre saltos y forcejeos, de esta materia va surgiendo un mundo arriesgado y nunca suficientemente alejado de su propia desintegración.
Realizados los trazados reaparecen y desaparecen los parelelismos, se repiten en germen y trazado algunas formas y, sobre todo. en la constancia de un mundo pictórico concebido como marco de toda operación. En el centro de un cosmos formado por una infinitud desvelable de focos de emisión energética, se explora y se accede a lo telúrico y a lo racional.
Da la impresión de que esta producción es un curioso solape en que no se deja de revisar lo ya producido, buscando paso a paso un último secreto que se sabe se puede encontrar a través de la pintura y que se desvela detalle a detalle en el centro donde siempre estuvo.

Del año 1959 he manejado ocho obras. Cinco de ellas se asemejan a las fechadas el año anterior. Pero hay tres de un orden distinto, con formas curvas y acuosas. (**Fig. 12**).El trazado es ahora un cauce de tangentes donde el sentimiento se goza y las formas se integran superponiéndose a sí mismas. (**Fig. 13**).
El gran mar de la creación ha sido descubierto y el artista goza, sin renunciar a su historia, en una región donde todo es posible, presidida por el número 3. Primero fue el borde, ahora es una nueva dimensión la que integra los elementos siempre armonizados por la visión energética del pensar-hacer y la colorística del ciclo en el trabajo (el pequeño ciclo).

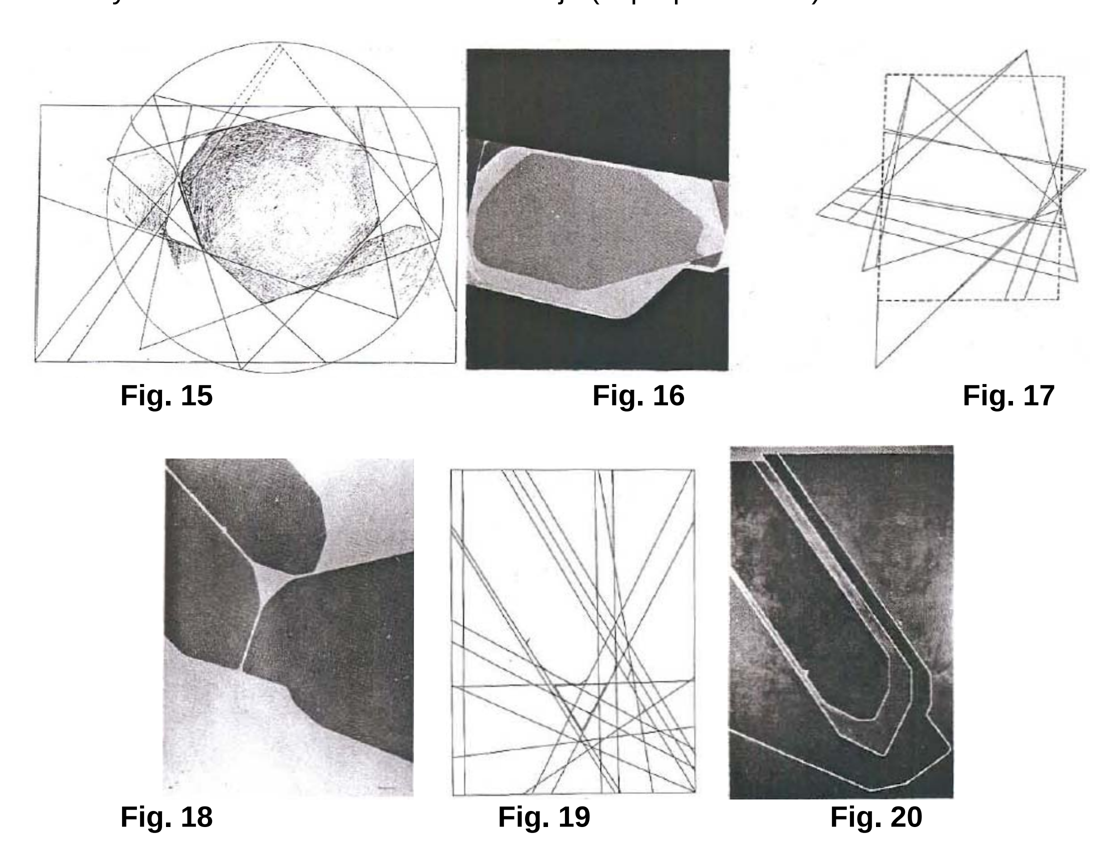


Fig. 15 **Fig. 16** **Fig. 17**

Fig. 18 **Fig. 19** **Fig. 20**

Del año 1960 he visto cuatro composiciones y dos dibujos. Las composiciones vienen a ser el comienzo de un nuevo proceso, cual es reconvertir la experiencia acumulada en el nuevo medio descubierto. Los dibujos representan un cambio criptográfico, la exploración de los elementos almacenados desde, por lo menos, dos años atrás, pero superponiéndolos en la perspectiva del nuevo medio.

Del año 1961 he manejado 11 obras. Dos se titulan «Onda». El resto «Tierras». Mientras las ondas siguen siendo el mar, las tierras son el intento de solución por superposición de lo descompuesto. Las formas, basadas en los elementos lineales de siempre, van relacionándose por cordones umbilicales y conductos fluidos. El simbolismo de estas producciones es muy fuerte. Se intenta disolver lo descompuesto.

Fechado en 1962 aparece el nuevo encuentro. El mar ha disuelto las formas, ha reunido los desechos y, como un útero cósmico, genera algo. Es una forma aparecida en 1951, tiempo atrás. Es una síntesis decimal. La forma es convexa y semeja una talla. Resume toda una labor y es al mismo tiempo un renacimiento. La geometría de las múltiples radiaciones produce algo que tiende a regularizarse y que poco a poco marca un eje, en el seno de una cavidad de bordes brillantes. A partir de ahora la pura voluntad coincidirá con la capacidad-incapacidad. (**Fig. 14**)

Del año 1963 poseo dos obras características similares. (**Fig.15**).Realizado el trazado en una de ellas aparece una figura regular sorprendente (un triángulo casi equilátero) superpuesto a una serie de otras radiaciones también triangulares. Las radiaciones hacen sitio a la forma naciente.
Fechadas en 1964 pude contemplar unas diapositivas en color y unas reproducciones en blanco y negro. Diríase ante ellas que se está repitiendo un ejercicio. Se ha vuelto al mar para buscar en sus ondas. Pero ya este paseo resulta ocioso y sensual.

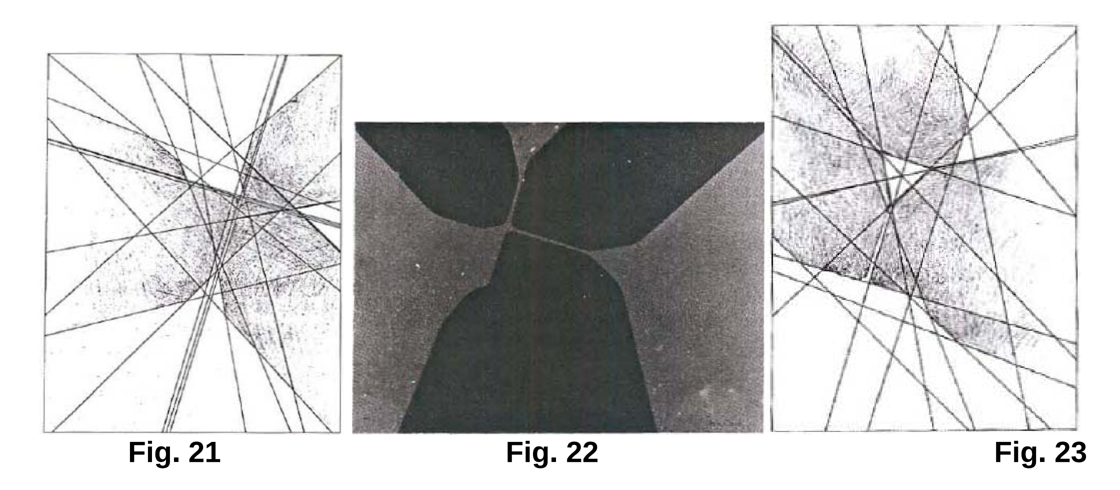


Fig. 21 **Fig. 22** **Fig. 23**

Las reproducciones siguientes tienen fecha de 1967 y son en color. Los trazados son similares pero el seno que contiene el germen central queda limitado por líneas casi paralelas. En otra de las reproducciones las formas nacientes se multiplican y se superponen. Ya aquí las pinturas han dejado de ser exploración de los limites (ya han sido tocados todos) y comienzan a ser resultados de la pura voluntad, expresiones de la génesis creativa. (**Fig. 16, Fig. 17**).

Fechadas en 1968 y 1969 poseo ocho reproducciones. Entre ellas hay obras similares a las examinadas los años anteriores, pero también hay dos familias de composiciones distintas.
En la primera de ellas (Los Smara) se manejan familias de rectas paralelas verticales e inclinadas superpuestas con radiaciones de las empleadas con anterioridad. Aquí el paralelismo vertical marca una dirección conformante arbitraria principal que arrastra a las otras como emergencia del renacimiento activo.

Del año 1970 he examinado dos composiciones y tres «escrituras».
Las composiciones son iguales y en su trazado configuran una parábola como expresión de la predominancia de una figura sobre las demás. Una forma que intenta englobar y emerger desde el mar de las curvas. Las escrituras han vuelto a ser angulosas formadas por líneas rectas, por los elementos contenidos en los Smara y en la trama oculta de las composiciones.

Del año 1972 poseo siete reproducciones, distribuidas en tres familias.

Los «Sceaux», los «Gotica» y otra serie con nombres diversos. Los Sceaux semejan una coagulación, algo así como la reabsorción de los elementos descompuestos en el interior del núcleo germinal que ha asumido el papel de micro-macro cosmos, de escenario donde se vuelve a reproducir lo ya producido. Los «Gotica» vienen a ser la expresión combinatoria del núcleo germinal convertido en voluntad. (**Fig. 18, Fig. 19**). En el Gotica V los haces de líneas paralelas configuran una dirección penetrante (o emergente) furidamental en la que quedan contenidas tres formas, tres formas relativamente semejantes. En los Gotica III y IV esas tres formas se han separado y confluyen combinatoriamente hacia un vacío triangular y hacia un vértice que configura una cruz. (**Fig. 20, Fig. 21. Fig. 22, Fig. 23**). Las formas iniciales y resultantes de esa combinatoria volitiva se acercan a los símbolos regulares geométricos. Las otras reproducciones, como el Gotica V, siguen basadas en una dirección y la conformación radial (o parabólica) del vértice activo de la composición. En alguna de ellas se vuelve a jugar con los elementos de los «Gotica».

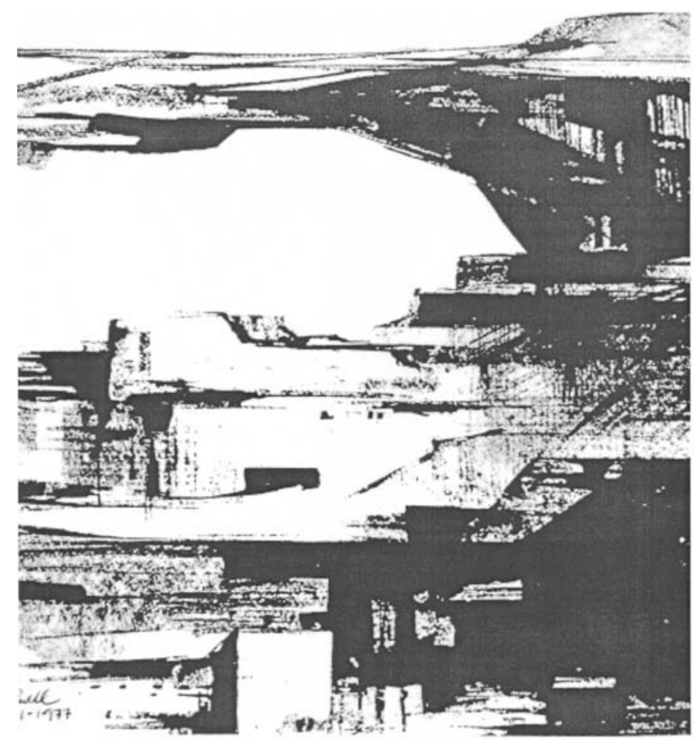
Del año 1973 he podido contemplar dos diapositivas en color. Pero siguen siendo un juego cíclico de formas y colores sobre temas anteriores.

5. Nuevamente frente a la obra de Palazuelo

La obra de Palazuelo no se puede entender más que como vehículo y respuesta de una arriesgada vivencia cada vez más integral, aunque con múltiples distensiones. Es ascesis y conocimiento progresivo donde se acomete la tarea de configurar y definir la propia limitación.
Y es hermética con un progresivo control de lo comunicativo que contiene, que es tanto como el control del esfuerzo reflexivo y vital que hay que hacer para lograr acercarse comprensivamente a ella. Palazuelo ha de ser un solitario, un esforzado buscador que trabaja con la materia prima de lo que quiere evitar, de sus pautas de acción, de sus sensaciones, y de sus propios conocimientos y limitaciones, en el ámbito operatorio de la pintura.
Naturalmente sólo he manejado parte de su obra, y de forma muy parcial, pero sus rasgos aparienciales formales, operativos y simbólicos son suficientemente elocuentes. La obra de Palazuelo es la obra de un maestro, y brilla, y se singulariza en medio de lo que hoy es común en el quehacer artístico. Palazuelo no hace arte de consumo, ni de propaganda. Su pecado puede ser que a veces se goza en la sensualidad de su trabajo y de sus repeticiones y vende su sensibilidad. Palazuelo hace un arte en el que se juega su propia identidad como persona sin involucrar a otros y roza y persigue con obstinación el limite de lo que es capaz de comprender y de hacer. Hoy esta osadía no es frecuente, casi no se ve, escudando los artistas su vulnerabilidad impotente en justificaciones socio-ideológicas que les impiden medir su incapacidad y, en consecuencia, sus posibilidades de Belleza y de Tragedia.

REVISTA DE OCCIDENTE

6. Joaquin Planell Rodriguez - Experiencias Graficas (1984)



Dibujo Joaquín Planell

Cualquier obra gráfica es un comunicado. Una configuración argumentativa en diálogo, al menos, con el propio autor y con un sector social, amplio o restringido, indefinido o concreto, al que la obra gráfica busca provocar y halagar.

*

Entre el experimento gráfico -puro ejercicio íntimo configural-• y la obra gráfica, media la decisión del autor de abandonar la configuración alcanzada a su propia suerte argumentativa, a su función concisa de "comunicado". Y, esto, no porque el experimento gráfico no evidencie su propia configuración, sino porque el autor lo retiene para sí ligado a su "pathos", impidiendo su destino de obra autónoma.

*

Experimento gráfico y obra gráfica son productos de la actividad gráfica, resultantes del aprendizaje en la cultura gráfica, que es un modo peculiar de registro, expresión y estimulación del pensamiento/acción en lo relativo a sus contenidos imaginarios, figurales y con-figurales, fuertemente convencional izados respecto a la verosimilitud visual de las figuraciones representativas y categoriales, y solo parcialmente convencionalizado respecto al simbolismo organizativo y realizativo de las configuraciones totales.

La actividad gráfica, en tanto que manifestación del pensamiento/acción, modula y conforma sus contenidos imaginativos en organizaciones argumentales de manera que llega a idiomatizar sus producciones. En la medida en que el pensamiento se confunde y diferencia del lenguaje verbal, el idioma gráfico se instituye dependiente y complementario del lenguaje hablado y escrito y, en consecuencia, siempre se produce rodeado y penetrado de referencias declarativas, reflexivas y pro positivas. Por cuanto la actividad gráfica articula configuraciones argumentales, solo puede desarrollarse en el seno de un concreto ámbito cultural en el que, por el intermedio del aprendizaje de un conjunto de convenciones, es posible la comunicación gráfica y, sobre todo, la comunicación verbal concomitante a las configuraciones gráficas pautadas por las convenciones.

El idioma gráfico se funda en la marca o trazado organizado de huellas en un soporte físico, por intermedio de diversas técnicas de impresión o trazado: la distribución y organización de la marca o las huellas en el soporte: en relación a las áreas que ocupan y a la localización de los contrastes y las figuras incluidas; la entidad simbólica de las figuras, la concatenación de los gestos si se procede trazando huellas movimentales y la naturaleza de las convenciones seguidas o transgredidas respecto a la verosimilitud visual representativa y a los modos y estilos difundidos en la cultura de referencia.

La argumentalidad gráfica se asienta en la textualidad de la configuración, esto es, en la forma en que ha sido producida. La actividad gráfica se desencadena por diversas causas motivacionales a partir de anticipaciones configurativas y procesativas imaginadas y se desarrolla en procesos recurrentes de conformación y rectificación de trazados en el soporte de referencia. El aspecto central del proceder gráfico está en la coordinación dé los diversos momentos y movimientos configuradotes, que supone el

control circular de las operaciones sucesivas de ideación anticipativa, planteamiento de la acción conformativa, ejecución de esquemas (o impresión), comprobación configural y comunicativa de los resultados parciales, y replanteo correctivo del proceso, si hubiera lugar.

*

El preámbulo anterior se hacía necesario para poder penetrar con una cierta profundidad en la comprensión de la exposición que presenta, Joaquín Planell, exhibiendo experimentos gráficos producidos entre mediados del año 1974 y principios del 1981, que quieren alcanzar el estatuto de obras autónomas en Enero de 1984.

Este es el primer aspecto peculiar de la muestra.

Vista la exposición en su conjunto, las producciones presentadas se pueden clasificar atendiendo al modo de producción de cada una de ellas y a la naturaleza de las configuraciones alcanzadas, del siguiente modo:

1. Hay una serie, alterna en el tiempo, de expresiones abiertas, que responden a un proceder exploratorio configural débilmente controlado, con el que parece perseguirse un cierto desahogo pático en la acción gestual. Estas producciones son escasas y, en ocasiones, parecen ejercicios de concentración y puesta a punto, previos a otras iniciativas. Probablemente sean los restos testimoniales de un sin número de comienzos frustrados como obras.
2. También se diferencia con nitidez una serie de expresiones "meditativas", fuertemente controladas, que responden a un proceder previamente explorado y que buscan establecer configuraciones simbólicas precisas, teñidas de patética emoción. Entre estas expresiones y las descritas con anterioridad se adivina un nexo implícito.
3. Otra gran familia de grafismos está constituida por una serie dispar de representaciones alegóricas, profundamente motivada por específicos estados de conciencia, en los que se controla reticentemente, mediante el uso de ciertas reglas fijas, el simbolismo proyectivo de las figuras y su disposición en el soporte. Estas representaciones, expresionistas e informalistas, están realizadas con diferentes técnicas y en diversos momentos, recorriendo la totalidad del tiempo vital cubierto por la exposición. La potente alegorización de algunas de estas obras patentiza su íntima vinculación con verbalizaciones referenciales estrictamente categorizadas.
4. La serie, también intermitente en el tiempo, de representaciones fantásticas (arquitectura-paisaje) responde a la intención de elaborar configuraciones estimulantes de la imaginación visual, capaces de recibir significados y proyecciones diversas. Todas ellas se ajustan a un cierto proceder realizativo abierto a ocurrencias ocasionales, aunque pueden adivinarse imágenes desencadenantes relativamente bien memorizadas.
5. Las fotografías también se distribuyen en el tiempo de un modo casi pautado. La fotografía registra, en un cierto estado emotivo, un encuadre específico, constitutivo de una cierta configuralidad afín con el estado desencadenante. Fotografiar es seleccionar encuadres parciales de la realidad ambiental total. Aislar porciones de visualidad con criterios configurales. En el caso de Planell, es evidente la pervivencia de motivos e intenciones específicamente gráfico-plásticos en sus impresiones fotográficas, hasta el punto de establecerse entre sus trazados gráficos y sus fotografías una identidad polar de intenciones y criterios de control.
Las fotografías expuestas son de tres tipos: las que exploran configuraciones sorprendentes con criterios expresivos gráficos, las que buscan configuraciones fantásticas con contenidos representativos alegóricos y las que buscan configuraciones simbólicas contundentes, previamente entrevistas, con pautas de zonificación del encuadre paralelas a las empleadas al grafiar.
6. Hay también una serie de objetos residuales recuperados a través de su reubicación en medios, disposiciones y encuadres, con pautas idénticas a las seguidas en la fotografía y la representación alegórica.
7. Las dos únicas esculturas expuestas son las obras más abiertas argumentalmente de cuantas se exhiben. Se realizan siguiendo pautas gestuales repetidas pero, su propia ejecución técnica, las desvincula del control tenaz y "voluntarístico" que Planell ejerce con dominio en el grafismo.
8. Por fin, hay que destacar la serie "Génesis", ejercicio declarativo fundamentalmente pedagógico que intenta, mediante un férreo control simbólico-argumental, mostrar una concepción del mundo. La serie "Génesis" es un compendio articulado de símbolos configurales cargados de verbalidad.

Consideradas en conjunto, las obras expuestas manifiestan una serie de peculiaridades comunes que conviene destacar.

Es innegable un gran dominio en el manejo de técnicas y procedimientos gráficos diversos.

También es evidente la naturaleza meditativa íntima (patética) de toda la obra.

La descripción analítica del proceder nos enfrenta a un trabajo extremadamente controlado, aún en las ocasiones más expresivas. El control, ejercido sobre la evocación de la figuralidad y sobre el simbolismo

de la configuralidad, deja al descubierto la voluntad de vinculación gráfico-verbal de toda la obra, con el consiguiente intento de categorización simbólica de todas las operaciones gráficas acometidas.
El tratamiento de los objetos y las tomas fotográficas patentiza una sensibilidad grande, pero altamente selectiva, en la consideración de la realidad circundante.

*

Presentar a Joaquín Planell como arquitecto no resultaría difícil. Explicar su obra gráfica ya no es tan fácil. Criticar su experimentación en un contexto abierto y objetivo es, cuanto menos, una empresa compleja.
Enfrentado a la tarea de presentar, explicar y criticar esta exposición en un breve documento, he tenido que optar por reducir estos propósitos a la elaboración de un conjunto de comentarios que, al menos, recojan una primeras reflexiones acerca del sentido de las producciones que se presentan.
Joaquín Planell era ya un destacado dibujante y arquitecto cuando en 1974 entra, como profesor, a tomar parte de la problemática gráfica-arquitectónica abierta en Análisis de Formas Arquitectónicas a raíz de la renovación de la cátedra. Tal acontecimiento, que le lleva a experimentar nuevas formas de acción y configuración gráficas guiadas por la teorización y la pedagogía naciente, le provoca la necesidad de revisar sus temas vitales y profesionales, sus pautas gráficas anteriores, al tiempo que le fuerza a iniciar y sostener un diálogo intermitente gráfico-conceptual con los componentes docentes y discentes del grupo en que participa. Probablemente, este es el motivo de algunas de estas producciones y, en este marco, a modo de respuesta, quiero plantear mis comentarios. He de aclarar, a este respecto, que una buena parte de las obras presentadas era previamente conocida por mí, ya que habían sido presentadas en el ámbito de los seminarios de la cátedra como obras en diálogo, es decir, como provocaciones y respuestas a posturas teóricas específicas y a otras elaboraciones gráficas ..
Sin embargo, en la muestra presentada hay algunas más que eran desconocidas para mi, y otras que, aún siendo conocidas, nunca habían sido consideradas por el autor más allá de su estatuto de meras experiencias íntimas y germinales.
El primer comentario consecuente es inmediato. El hecho de haber decidido montar esta exposición 3 años después de la ejecución del último experimento, viene a significar la decisión de exteriorizar un trabajo, de abandonar las obras gráficas exhibidas a su propia suerte argumentativa, otorgándolas autonomía.
Estas circunstancias, que son el motivo de algunas de las producciones que ahora •se exponen, constituyen también una clave para entender la voluntad declarativa de sus argumentos simbólicos y la referencia obligada para elaborar, por fin, una respuesta reflexiva y crítica frente a su obra.
La segunda consideración ha dé hacer obligada referencia a la naturaleza meditativa de la obra presentada. Habla Ricoeur en su "Finitud y culpabilidad" de una patética de la miseria, previa, y anterior, la reflexión ética y conceptual.
Caracteriza esa patética como una situación nebulosa que se desarrolla en los mitos de la fragilidad y la caída del hombre que son la referencia a partir de la cual es posible descender hacia la introspección paralizadora o ascender hacia la reflexión cognoscitiva. Ricoeur describe así la situación nebulosa y sus consecuentes movimientos: "Del sentir las constantes miserias y del otro instinto secreto, que nos da a entender que la dicha sólo se encuentra realmente en el reposo (extático), se forma en nosotros un plan confuso, que se esconde a nuestra mirada en el fondo de nuestras almas, y que nos impulsa a buscar el reposo en la agitación, y a figuramos siempre que nos llegará la satisfacción que no poseemos si logramos superar ciertas dificultades ... "; "Una meditación inmediata sobre la incoincidencia interior entre el yo y el yo (específica del "plan confuso") se perderá automáticamente en la patética de la miseria y no habrá introspección posible capaz de infundirle la apariencia del rigor racional; pero la reflexión no es introspección; la reflexión da el rodeo por el objeto. En esto consiste su carácter transcendental, en que muestra en el objeto lo que en el sujeto hace posible la síntesis. La investigación sobre las condiciones de posibilidad de una estructura del objeto, rompe el molde patético e introduce el problema de la desproporción (de la miseria) como síntesis, en la dimensión filosófica".
El planteamiento de Ricoeur tiene carácter antropológico filosófico y, en este sentido, puede ser utilizado como referencia en la consideración que nos ocupa. La obra gráfica no es nunca, propiamente, una síntesis reflexiva.
Tampoco es un mito patético. En general, la obra de arte responde a motivaciones páticas primarias, describiendo configuralmente una disposición sintética, a medio camino entre la reflexión objetivadora y la introspección. El arte gráfico se asienta en el fondo patético y tiene su techo en la simbólica configurativa como propuesta sintetizadora. El proceder artístico conduce estas propuestas, en su relación con el lenguaje conceptual, a las proximidades de la reflexión transcendental, al tiempo que las vuelve a remitir al fondo patético, donde se funden verbalmente con los mitos de la miseria y del reposo.
El artista, en función de sus disposiciones, inclinará su obra, de un estado ideal de equilibrio, a cualquiera de sus extremos.
Hay en las experiencias gráficas de Planell cierto exceso de introspección y de conceptualización. Algo así como un extremado va y ven entre abusos lógicos y paroxismos patéticos, entre determinismo

ideológico y sufrimiento existencial. En ocasiones el patetismo campea solitario pero, en la mayor parte e las experiencias, aparece pautado, sometido voluntariamente a códigos simbólicos demasiado argumentales que sólo permiten translucir, en ciertos detalles, auténticas propuestas sintetizadoras. Y es que, el patetismo pautado es más patético, si cabe, que cuando se expresa con total espontaneidad, por actuar los códigos simbólicos como filtros reguladores que refuerzan selectivamente a introspección y dramatizan la miserabilidad.
Con todo, el comentario precedente pone de manifiesto el arrojo de Planell, el riesgo al que se ha entregado en una buena parte de su experimentación gráfica.
A mi entender, se apartan relativamente de esta dinámica, buena parte de as expresiones, las representaciones fantásticas y las esculturas en madera, que vienen a mostrar la capacidad configuradora artística de Planell.
La tercera consideración ha de referirse a la selectividad configural de la exposición, en el tratamiento de la realidad circundante. Por selectividad configural se hace alusión al manejo de sólo ciertas convenciones culturales, algunas alegorías y unos pocos encuadres fotográficos aplicados a selectas porciones del paisaje natural y artificial.
En toda selección hay implícita una distracción o un disimulo. La selección aísla y el aislamiento niega o, al menos, patentiza una resistencia a tratar lo no seleccionado. Cualquier selección opera una ocultación.
Según Heidegger ("El origen de la obra de arte") toda ocultación se oculta y se disimula ella misma de tal manera que la ocultación actúa como indicativo (iluminación) de lo que se disimula. En este juego, la decisión de seleccionar se funda en algo no dominado, oculto, que induce a error, pues de otro modo no sería decisión de selección. La obra de arte puede entenderse como la producción de un ente que se presenta como tal desocultando una ocultación que se oculta. La propia producción de la obra es vista como una lucha decisiva (de selecciones) en que, cada vez de una manera, se conquista lo patente, en cuya escena (la configuración) entra y se retira (se desoculta y se oculta) todo lo que se muestra y surge como ente. La lucha llevada a la manipulación de la materia, y de este modo fijada, es la forma.
Desde este enfoque, y sin olvidar las reflexiones apuntadas en el comentario precedente a este, pueden entenderse la selección configural de la exposición, junto con el control ejecutorio ejercido en muchas de las experiencias presentadas, como los indicadores del campo donde Joaquín Planell lucha gráficamente por desocultar y ocultar (patentizar y disimular) lo que domina y lo que teme. No se trata aquí ya de la raíz y orientación patética de los motivos de sus experiencias, sino de la lucha por desvelar e instituir la verdad en que la obra gráfica se funda, se justifica y se agota comunicativamente.
Remitiéndonos a las fotografías, en una primera aproximación, casi todas seleccionan sectores de la realidad circundante, de forma que la autonomía de cada experiencia aparece sostenida, fundamentalmente, por el orden circunstancial del encuadre, que desprende el sector seleccionado de su contexto circundante, en razón al simbolismo configural de la disposición de los perfiles.
Estas fotografías muestran que hay símbolos que se patentizan en cualquier región del orbe, si se sabe seleccionar su argumento. Pero, al tiempo, estas fotografías ocultan el contexto que evitan, es decir, la realidad circundante donde los sectores seleccionados tienen su lugar y su acontecer, y la extensa variedad de los símbolos configurales capaces de sostener otros argumentos.
En esta lucha, debería de desocultarse la ocultación precedente, evidente "a posteriori" para el contemplador analítico, pero el autor disimula, a nuestro juicio, esta desocultación latente al insistir tercamente en argumentaciones que, al menos, distorsionan la vocación de algunas obras que, aún con un gran patetismo, se producen casi sin lucha con-formadora.
Un comentario crítico parecido puede aplicarse con propiedad a algunos cuadros al óleo, a la serie "Génesis" y a la generalidad de la exposición, con los matices y excepciones ya anotadas.

*

Resumiendo todo lo expuesto y remitiéndolo a su origen, es decir, al intento renovador seco que el mismo hecho de la exposición abre, cabría concluir con estas apreciaciones. Las experiencias exhibidas por Planell deben de entenderse como un espectacular ensayo por enfrentar el patetismo de una introspección radical. La mayor parte de sus obras gráficas deben de entenderse como un escueto ejercicio de argumentalidad simbólica, estrictamente ligado a la representatividad categórica de algunas configuraciones.

En algunas expresiones abiertas, en los detalles de las expresiones meditativas, en las representaciones fantásticas y en las esculturas, se adivina patentemente la disposición sintética del grafismo y la lucha por desocultar lo oculto de la forma: la auténtica capacidad artística del autor, relativamente retenida y aplastada por el forzado diálogo. Quizás los experimentos más patéticos y las obras más categóricas no debían de haber sido expuestas en cuanto que, como comunicados, se autolimitan a un núcleo restringido de interlocutores.
Con todo, las experiencias abiertas conforman una poderosa base sobre la que fundar un futuro trabajo artístico prometedor.

7. Notas sobre el último trabajo de Alexanco (1985)

Algunos meses después de habernos visto por última vez en Madrid, visité a José Luis Alexanco en Navalagamella. Finalizaba agosto. Lo encontré pintando en una casa barracón a la salida del pueblo, rodeado de lienzos de diversas dimensiones a medio acabar. El calor envolvía en patetismo la imagen del pintor, sudoroso, manchado, trasladándose encima de unos plásticos que protegían el suelo, entre botes de pintura y latas de pinceles, por delante de varios cuadros dispuestos perimetralmente contra las paredes del gran espacio que hacía las veces de taller. Se respiraba un olor pegajoso de monte bajo mezclado con el aroma agrio de la pintura.

Cuando comenzó a mostrarme su trabajo quedé asombrado. En menos de dos meses, había producido cerca de 40 obras. Había llenado unos 80 m^2 de tela y consumido más de 100 kgs. de pintura. Su actividad debió ser frenética. Además, el consecuente artista de otros tiempos, estaba realizando obras insospechadas. Había cuadros que evocaban extraños objetos y otros que se ofrecían como puras abstracciones simbólicas.

Algunos lienzos recordaban distintas formas de hacer ya clásicas. En todos era patente un cuidado y magistral tratamiento de las superficies, los bordes de las figuras y la composición, dentro de una inequívoca dinámica expresionista.

El aparente caos de aquellas obras me emocionó sin alcanzar a saber cabalmente la razón. Conociendo a Alexanco desde hace tanto tiempo, me faltaba un nexo de conexión con su obra anterior, pero no llegué a formularle ninguna pregunta, porque se me antojó interesante entender aquel despliegue paroxístico como una rabiosa revisión a la búsqueda de una nueva (quizás imposible) realidad, como una redigestión de toda la modernidad y como una catarsis dilatada frente a una experiencia creativa estrangulada por alguna razón histórica.

Me sentí inmediatamente fascinado por estas mis primeras cavilaciones. Yo mismo me encontraba en una situación parecida, después de diversas crisis a partir de una producción conceptualmente coherente, concluida en el vacío de la incomunicación. Pensé que al fin y al cabo, Alexanco y yo pertenecíamos a la misma generación y habíamos vivido en el mismo contexto referencial desde el 67. Luego advertí que esta identificación podía no ser lícita y estar forzada por una proyección circunstancial más sentimental que crítica.
Cuando después de este encuentro, José Luis me pidió un escrito para el catálogo de su exposición, temí que nunca pudiera llegar a hacerlo desapasionadamente. Acepté porque este trabajo podía suponer mi turno de catarsis y porque ya había un ensayo biográfico sobre Alexanco que me eximía del rigor de una posición historiográfica minuciosa. Me refiero al trabajo de F. Calvo Serraller, en el libro «Lectura en Imágenes» (Fernando Vijande -Editor) que describe y analiza la evolución de Alexanco desde sus comienzos en 1964 hasta su publicación en 1982.

*

Leo un libro por indicación de Alexanco. Lo comienzo sin convicción, pero pronto me envuelve en su atmósfera. A veces es un relato novelado, otras una autoreflexión del autor sobre el tema tratado o el propio modo de escribir, otras más, una burla irónica, del mundo que se describe. En ocasiones, toma el aspecto de una crítica social que parece realista. No se alcanza a saber si es una pura fantasía O si se funda en circunstancias y datos históricos.

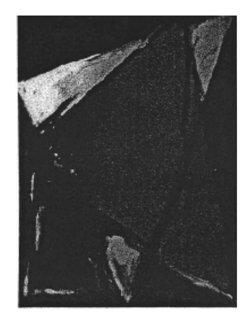
El tema también es pregnante, la vergüenza. Vergüenza de ser débil, de aceptar el sometimiento, de no tener carácter, de abandonar tradiciones, de intentar camuflar los fracasos en el orgullo de sobrevivir, de dudar de la propia identidad (Salman Rushdie, «Vergüenza»).

Sin conocer en profundidad el perfll del autor, se me antoja un trabajo «postmoderno » típico, una novela de actualidad en la que, al hilo de. un sentimiento generalizable -la vergüenza no es privativa de pueblos sometidos, sino de la humanidad en crisis- se busca una forma literaria capaz de vincular la experiencia

subjetiva con escenas reales y apuntes fantásticos, en un esfuerzo por dar a luz una nueva objetividad no prescrita de antemano, fundada en el propio hecho de desarrollar la obra como escritura, en medio de un sinnúmero de influencias literarias aceptadas. ¿No es acaso este esquema de actuación, la pauta de muchos artistas de la generación del 60, que participaron en las vanguardias de esta década y que, después de haber perdido en parte la audiencia y el refuerzo crítico que daba cobertura a su trabajo, vuelven hoy a la carga con un gran oficio, pero sin un ámbito de referencia consolidado por el marketing? Actualizarse para estos personajes supone revisar todo su hacer, reexaminar los principios otrora firmes y ya olvidados, probar las modas y seguir actuando a la búsqueda de nuevas formas de expresión y configuración, con la consiguiente pérdida parcial de una realidad previa que hay que sustituir con urgencia.

*

Recuerdo un pasaje de Cioran que dice: *«No hay obra que no se vuelva contra su autor. Se destruye cualquiera que, respondiendo a su vocación y cumpliéndola, se agita en el interior de la historia; sólo se salva quien sacrifica dones y talentos para que, liberado de su condición de hombre, pueda refugiarse en el ser».*



SIN TITULO.1984. Acrílico sobre lienzo
297 x 197 cms

UNTITLED. 1984. Acrylic on Canvas.
101 x 77 1/2 in.



SOLDADO, 1984. Tinta sobre cristal. 20x20 cm
Colección privada. Ginebra

SOLDIER, 1984. Ink on glass. 8 x 8 in.
Private collection. Geneve

Las obras, una vez hechas, guardan la impronta de su propio modo de generación. Entre ellas, además, se crean nexos procesativos y simbólicos que en ocasiones están por encima de las influencias externas y que recogen, en cualquier caso, el ambiente socio-cultural en códigos configurales y operativos específicos. Entre unas y otras se produce un diálogo indefinido que tiene lugar en la sensibilidad y entendimiento del autor, de tal modo que cada obra siempre es una reacción, una crítica y una respuesta a las obras precedentes del propio autor y del arte.

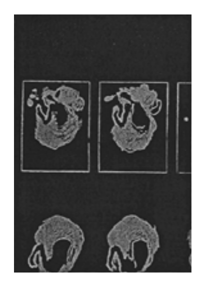
Cuando se tiene experiencia visual y cultura plástica, cualquier obra puede ser filiada en razón a sus semejanzas con otras obras del universo conocido. Cuando, además, se tiene experiencia plástica, las mismas obras permiten un recorrido cinético por su configuración que conduce a la comprensión de su proceso, a partir del descubrimiento de los posibles órdenes en su elaboración. Es ésta una lectura inmediata y germinal que fundamenta cualquier interpretación posterior al abrir la obra a la dinámica de sus significaciones y, en consecuencia, al entendimiento de su entidad.

*

He examinado los 54 cuadros que Alexanco produjo en el verano de 1985. También he tenido ocasión de conocer dos series anteriores que se sitúan entre las .obras catalogadas hasta 1982 y esta nueva aventura, y que son el nexo que me faltaba para filiar su actual producción. Sobre este material he realizado un detenido análisis formal y ejecutorio y he tratado de situarlo en el panorama de la totalidad de la obra de Alexanco. Esto me ha llevado a una reflexión analítica adicional revisando las formas de hacer de este artista desde sus comienzos, ayudado por las indicaciones contenidas en el trabajo ya citado de Calvo Serraller.

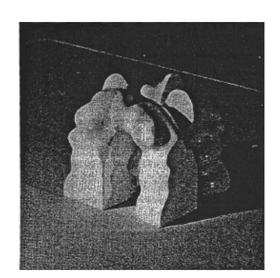
Alexanco parte, en 1964, de una figuración expresionista. Su atención se centra en algunas figuras antropomórficas arquetípicas que aparecen en composiciones encuadradas convencionalmente. El siguiente paso tiene un desarrollo complejo. Por un lado las figuras originarias tratadas como formas abiertas, empiezan a ser ejecutadas escultóricamente. De otro lado, las mismas figuras, en su versión plana, radicalizan su expresión sometidas a diversos cambios de encuadre. Además, las unidades gráfico-plásticas obtenidas por el procedimiento anterior empiezan a ser manejables como elementos de

un alfabeto con capacidad para producir infinitas obras según el procedimiento de reproducción que se emplee y las agrupaciones que se planteen. Cada agrupación produce un discurso distinto y sorprendente que depende, en gran medida, de las vinculaciones recíprocas de las unidades. Este modo de generar, reduce el motivo figural originario a pretexto circunstancial.



GRUPO DE GENTE, 165. Tinta sobre papel
22 x 16 cms. Colección privada. Londres.

GROUP OF PEOPLE, 1965. Ink on paper.
8 x 8/5 x 6 1/4 in. Private Collection London



MOVIMIENTO TRANSFORMABLE V (GRUPO)
1969. Escayola pintada. 15 x 15 x 15 cms
Colección artista

CHANGEABLE MOVEMENT V (GROUP), 1969.
Painted Plaster. 6 x 6 x 6 in.
Collection of the Artist.

La idea de agrupación, trasladada al campo tridimensional (la escultura), lleva a transformar los tipos volumétricos originales en unidades que se acoplan mediante cortes por planos ortogonales, análogos a los juegos con el encuadre en el campo gráfico. Además, resulta inmediata la generación de nuevas unidades aplicando movimientos, translaciones y giros a las unidades primitivas.

En la producción de los años 68-73 ha quedado patente la capacidad comunicativa de las agrupaciones que resultaban del tratamiento seccionado, o radicalmente encuadrado, de las formas originarias. Es fácil ahora comprender que dichas formas son básicas para la filiación de la obra, pero secundarias para su configuración y pueden ser generadas con ayuda de procesos aleatorios. El uso de la informática permite producir un sinnúmero de figuras orgánicas tridimensionales cada vez menos convencionales, capaces de agruparse entre sí con tal de que estén seccionadas por planos ortogonales que garanticen su conectividad recíproca.

El significado de la obra, que había pasado del motivo originario a los modos de agrupación, se altera nuevamente al cobrar un singular atractivo las operaciones que dan lugar a las nuevas unidades.

Con el ordenador se pueden generar infinitas unidades orgánicas, pero no todas las agrupaciones posibles resultan significativas, lo que lleva a una reflexión sobre la relación entre las unidades y sus posibles agrupaciones. De aquí es inmediato el paso a la utilización del azar como materia prima en la generación de familias de unidades y el planteamiento de obras abiertas, una vez que se conocen los límites significantes de las distintas posibles agrupaciones de dichas familias.

La intención declarada en estos años por Alexanco es la conquista plástica del movimiento que, llega a convertirse en la matriz significativa que orienta y regula sus producciones.



MOUVNT, 1972. Metacrilato. 15 x 15 x 15 cms
Barberá. Madrid

MOUVNT, 1972. Plexiglass. 6 x 6 x 6 in.
Collection Mario F. Barberá. Madrid



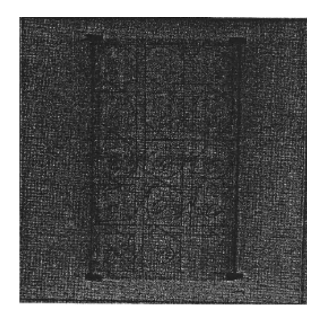
SOLEDAD INTERRUMPIDA. Espectáculo Colección Mario F.
Plástico/acústico. Museé d'Art Moderne (ARC).
París, 1972.

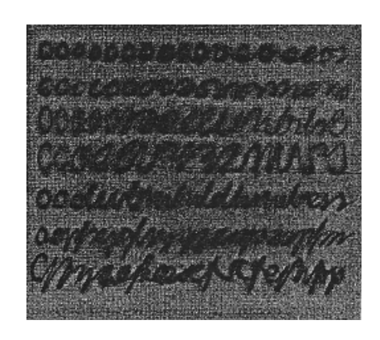
INTERRUPTED SOLITUDE. Plastic/Acustic Show
Museé d'Art Moderne (ARC). Paris, 1972.

Estamos en los años de las teorías de la información, del auge de la lingüística generativa y de la cibernética. En esta época, el arte se aproxima a la ciencia sin saber desprenderse de sus matrices expresionistas e informales. Son años de euforia e intenso intercambio en los que no es difícil encontrar interlocutores adictos al inevitable progreso.

«Soledad interrumpida» es un ensayo de obra abierta, planeado a partir de elementos con movilidad propia (son figuras neumáticas conectadas por tubos a un compresor central), sólo agrupables entre sí por proximidad, que con el juego de la luz y la participación activa de los espectadores puede organizarse como obra espectáculo en cualquier ambiente. Además, los ritmos neumáticos que modifican la forma de las figuras/elementos dialogan con una composición musical, también abierta, de Luis de Pablo. El montaje de «Soledad interrumpida» origina un nuevo planteamiento artístico, al obligar a considerar el lugar donde ha de ser instalada como ubicación de referencia que fuerza la composición final en razón a sus características formales (dimensionales, de uso, de movimiento y de participación...).

Con «Soledad interrumpida» Alexanco pasa de la escultura a la organización arquitectónica y aprende a explorar las leyes intrínsecas del espacio construido. El salto, ya puramente conceptual, a la elaboración de obras abiertas lo da Alexanco en la organización, también con Luis de Pablo de los Encuentros de Pamplona, seguidos de una experiencia cinematográfica, Historia Natural (1972).





MIGUEL, 1975. Técnica mixta/collage/papel. 48 x 48 cms. Colección privada. EE.UU.

EJERCICIO n, 1978. Acrílico sobre lienzo. 110 x 125 cms.

MIGUEL, 1975. Mixed media/collage/paper. EXERCISE II, 1978. Acrylic on Canvas 13 1/1 x 49 in. 18 7/8 x *18 7*/8 in. Prívate Collection. U.S.A.

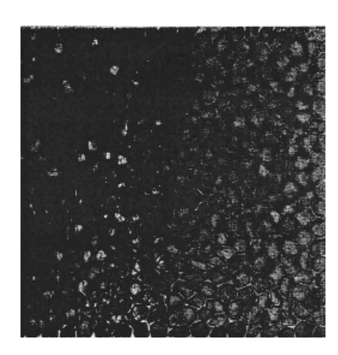
Hay sin embargo, en el happening y en la planificación, además del hallazgo del proyecto como fondo de todo el quehacer artístico y social de la modernidad, un desenlace disolutorio de la concreción sensible que es desalentador. Quizás esta experiencia y los efectos del 68, altamente conmovedores para los intelectuales españoles en aquellas fechas, fuerzan la reorientación de Alexanco hacia la revisión de su obra.

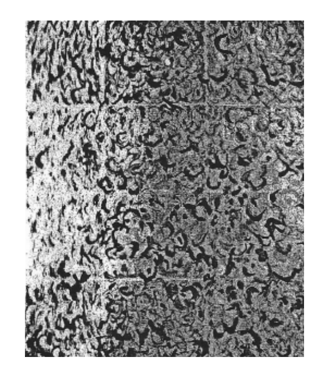
En 1974 Alexanco da comienzo a otra etapa (Recuperaciones). Hasta entonces, en la intimidad del estudio, se han ido acumulando esbozos, anotaciones, apuntes operativos, esquemas organizativos, ensayos sin terminar, reajustes de obras terminadas, etc. Un inmenso cúmulo de material residual que es el esqueleto conceptivo pero marginado de la obra ya hecha.

Recuperar este trabajo supone seleccionar, ponderar y significar los residuos como material activo, útil. Parece fácil entender esta etapa como una reflexión sobre estas sobras que inmediatamente se ofrecen como nuevos motivos de nuevas realizaciones.

En estas fechas el discurso interno de un arte integrado con la ciencia se agota y comienza a ser muy difícil mantener el interés en realizaciones con alto grado de sofisticación significativa, en unas circunstancias económicas, sociales e ideológicas muy radicalizadas.
Las «recuperaciones», suponen una forma de dar tiempo al tiempo y a la angustia.

En el alfabeto para el texto de la Constitución Española de 1978, Alexanco encuentra un gran tema para condensar sus prolongadas reflexiones. Parte del gesto caligráfico, tratado con la importancia comprensiva que adquiere en la lectura. La obra consiste en el descubrimiento de una trama geométrica capaz de estructurar cualquier superficie y, al mismo tiempo, regular trazos altamente expresivos de forma claramente reconocible. En este ejercicio, expresividad y organización (elementos germinales y formas de agrupación) se acoplan en un rígido compromiso





CURVAS NIVEL, 1979. Acrílico sobre lienzoTERCER DECIMO (SERIE DIEZ DECIMOS-155 x 145 cms.
88 PLIEGOS), 1979. Acrílico sobre lienzo.
180 x 150 cms. (cada pieza).

LEVEL CURVES, 1979. Acrylic on Canvas. 61 x 57 in

THIRD TENTH (TEN TENTH-88 SHEETS SERIE), 1979. Acrylic on Canvas.
71 x 59 in (each piece).

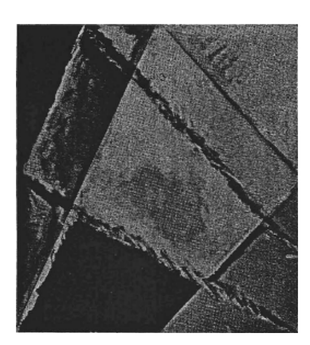
Es la época de la segunda revolución cultural europea, del triunfo del neoexpresionismo y del rearme del marketing para el consumo de productos artísticos. Es la época de la crisis definitiva de las ideologías y del arte comprometido, época de gran desazón en una crisis social que no parece tener límites.

Entre 1979 Y 1982 Alexanco sigue aguantando el tipo. Llama a este período «Reciclaje». Vuelve a rebuscar en sus registros y residuos marginales, las unidades desencadenantes de sus obras, pero ahora las agregaciones se ajustan a esquemas altamente conceptualizados y se completan con una intervención directa expresiva (superpuesta a la agregación) que cierra vitalmente la obra en un afán sintético sin precedentes.

Es fácil advertir que en Alexanco se está produciendo un cambio, justo cuando .triunfa la transvanguardia y se revisan nuevamente los fundamentos del movimiento moderno.

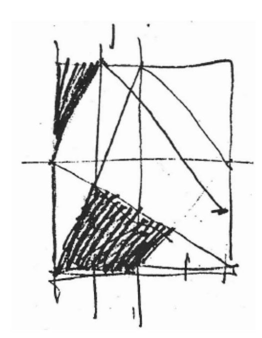
La serie «Diez décimos-88 pliegos» se realiza con unos presupuestos que anuncian unos nuevos principios operativos. Entre los criterios de intervención manifestados en el planteamiento de la obra, el autor destaca los siguientes: *superposición de estructuras-intercalación de colores neutros-destrucción de estructura original-respetar accidentes- etc... entre otros específicos que plantean la configuración de la obra como una partitura musical. Estos principios ya no son ni agrupativos, ni sintácticos... , ni siquiera conceptuales, sino puramente activos, operacionales.*

Entre el 82 y 85 Alexanco corrige su rumbo como hacen los navegantes, rectificando la dirección de su trabajo. Ahora pinta lienzos vírgenes, sin motivos de base ni organizaciones conceptuales.
Situado frente al cuadro, se apresura a descomponer su superficie apoyándose en divisiones enteras marcadas previamente en los bordes. Luego, materializa un esquema configurador que se completa, quizá con criterios parecidos a los de su obra «Diez décimos", resolviendo como puede las divisiones resultantes.



BANDA AMARILLA, 1984. Acrílico sobre lienzo
205 x 190 cms.

YELLOW STRIPE, 1984. Acrylic on Canvas
81 3/4 x 74 3/4 in.



BANDA AMARILLA. Análisis de Javier Seguí

YELLOW STRIPE. Analysis by Javier Seguí

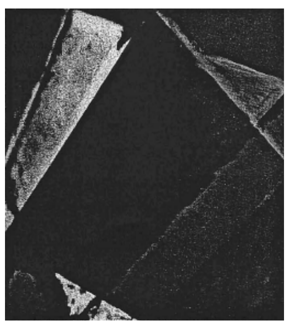
Este proceder es puramente configural, abstracto, pero, al completarse con los gestos que cubren las superficies y resuelven las líneas de borde, aparecen dos nuevos niveles de significación. La expresión de los trazos al atravesar la tela, hace aparecer figuras que se singularizan. Al tiempo, los gestos superficiales crean tensiones y relaciones internas con entidad propia.

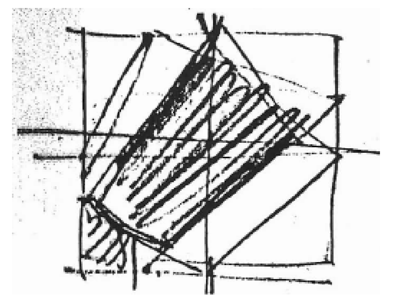
Las obras de estos años pueden entenderse como una exploración de un nuevo modo de hacer, directo y espontáneo en el que la obra es pensada al tiempo que se realiza y que, poco a poco, va abriendo una profunda fisura con los trabajos anteriores.

El precedente conceptual de este nuevo modo se me antoja situado en los montajes de «Soledad interrumpida».

La obra del 85 supone una prosecución del hacer emprendido en el 78 y retomado en el 83, pero reforzado por una violenta intensificación de la voluntad de cambio. El arranque de esta nueva fase hay que situarlo en el vértigo que desencadena el enfrentamiento a lienzos de grandes dimensiones.

Quizá para dominarlos, descompone la superficie a partir de divisiones enteras hechas en los bordes del lienzo como en la fase anterior, pero la nueva situación le obliga a vivir la obra en un registro distinto, ya que, en la distancia corta, al pintar, no se abarca la totalidad de la tela, patentizándose sobre todo la textura del trazo, lo que le fuerza a utilizar la distancia media, para en la contemplación del campo total, planear y descubrir la forma en germen. Como, además, empieza a trabajar sin imágenes previas, el cuadro acaba siendo un encuentro fortuito con formas latentes de fuerte contenido simbólico.







ULTRAMARRON, 1984. Acrílico sobre lienzo

ULTRAMARRON. Análisis de Javier Seguí
205 x 180 cms

ULTRABROWN, 1984. Acrylic on Canvas.

ULTRABROWN. Analysis by Javier Seguí
80 3/4 x 74 3/4 in.

Según el estado de ánimo del autor, en cada caso y a partir de las primeras operaciones, pueden aparecer configuraciones guardadas en la memoria, o auténticas novedades.

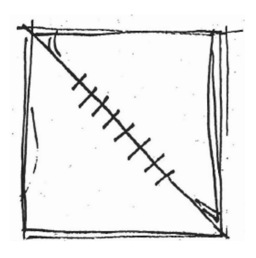
La intensidad del proceso de realización, la celeridad de la ejecución y el manejo simultáneo de varios lienzos, provoca necesariamente una alta movilidad emotiva e icónica, una constante realimentación de los impulsos y de la memoria formal, y un rápido ajuste del tratamiento del lienzo a la urgencia ejecutiva.

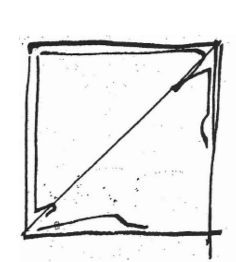
En ocasiones será posible descubrir y experimentar nuevas aventuras. En otras, el cansancio y la zozobra forzarán a retornar a lo consabido. Por fin, en otras, se decantarán presencias raras y asombrosas en consecuencia a la realimentación de la imaginación, por efecto del trabajo sin descanso, que deshace las barreras que controlan los recuerdos y es capaz de condensar innumerables sensaciones.

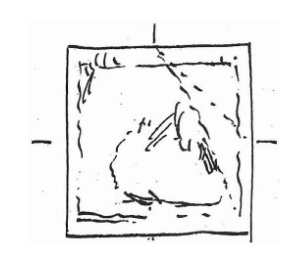
Este creo que es el ejercicio a que se entrega Alexanco en esta larga serie de obras.

Los primeros seis cuadros vienen a ser la entrada en situación: Sus diferencias se deben a los dos formatos utilizados. Los de formato más pequeño y apaisado obligan a una descomposición configural distinta y, por tanto, a unas concepciones más rítmicas, más pautadas.

Luego hay una serie en formato más cuadrado y de menor tamaño. Estos lienzos, por ser más abarcables condensan formas más unitarias y simbólicas. Todos estos cuadros, aunque también gobernados en su origen por la descomposición elemental del lienzo, ofrecen una importante peculiaridad. No contienen formas recortadas por los bordes, sino presencias separadas de los mismos, formas individuales ubicadas en un fondo, casi-objetos. Algunos permiten lecturas simbólicas convencionales que pueden entenderse en clave psicoanalítica. (Manifestaciones de las diagonales del cuadrado de base como direcciones de diferente contenido, juegos con la intersección o comunicación de dos o tres figuras protagonistas, presiones direccionales entre fondo y figuras, tratamiento o evitación del fondo, colores en contraposición, etc.).







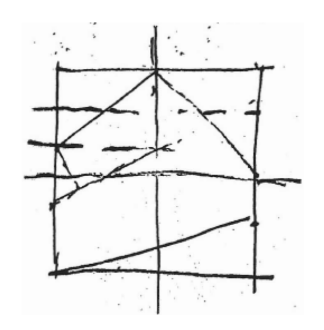
EL MAR ROJO Análisis de Javier Seguí	EN DIAGONAL. Análisis de Javier Seguí	JUNGLA TRANSPARENTE Análisis de Javier Seguí
THE RED SEA Análisis by Javier Seguí	NEW SLANT Análisis by Javier Seguí	IN THE FOREST OF THE DAY Análisis by Javier Seguí

A mi entender son particularmente significativos cuatro cuadros. Los titulados «El mar rojo.. , «Jungla transparente.. , «Bombilla.. y «Volcán que no».

En «El mar rojo» se explora un cuadrado y su diagonal. Esta línea, la diagonal, produce dos formas contrapuestas diferenciadas por un cambio de tono en el rojo de base de la figura cuadrada. La diagonal tiene la dirección opuesta (ortogonal) a la que aparece en el primer cuadro de la serie «En diagonal » que parte de la misma descomposición primaria. Mientras en éste la diagonal se resolvía como línea de alejamiento trágico de uno de los dos triángulos resultantes, en «El mar rojo» la misma línea geométrica de partida, girada, se presenta como un borde que pega, como un compromiso entre dos formas que se superponen, anclándose en las esquinas opuestas.
Creo que este cuadro simboliza una gran decisión y es producto de un estado de optimismo en la tarea de dominar las contradicciones, cada vez más patentes, puestas de manifiesto en el propio modo de proceder y entender esta nueva etapa.

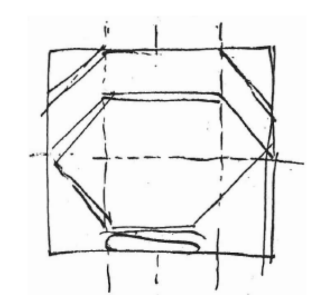
El lienzo titulado «Jungla transparente» de algún modo, se diferencia nítidamente de los demás cuadros de la serie. Básicamente es un cuadro sobre un cuadrado, con huellas de descomposiciones internas. Pero, sobre todo, es un tratamiento en superficie de la figura base. Un recorrido gestual, activo, por la superficie ya configurada del cuadro. Algo así como una caricia entre expresiva e informal, que acaba reforzando el centro de la pintura. Lo entiendo como un logro inestable en medio de un conflicto arrastrado. También puede entenderse como una nostalgia.

«Bombilla» es un logro singular. Se parte en él de una descomposición distinta de la superficie del lienzo en la que se destaca una ancha banda central. Sólo que en la resolución final, se alcanza no tanto un símbolo como un objeto. Aparece una cosa, una representación recortada en un fondo. Pero no se sabe bien si el referente es un estado interior que ha conducido al diseño de un nuevo elemento objetual o si es propiamente un auténtico artefacto, transfigurado por la operación de pintar. En cualquier caso, «Bombilla» es un hectoplasma de una realidad alternativa. Entiendo este cuadro como una culminación, casi la condensación anticipada de toda la experiencia acometida.



BOMBILLA. Análisis de Javier Seguí

BULB. Analysis by Javier Seguí



VOLCAN QUE NO. Análisis de Javier Seguí

WER DE VOLCANO. Analysis by Javier Seguí

El «Volcán que no» por su situación en la serie, supone un descanso, un desfallecimiento relativamente compensado por el tratamiento informal profundo de sus superficies. Se ha vuelto en él a la descomposición de siempre y ha prevalecido la caricia, la manipulación casi táctil que resuelve placenteramente sus diferentes partes.

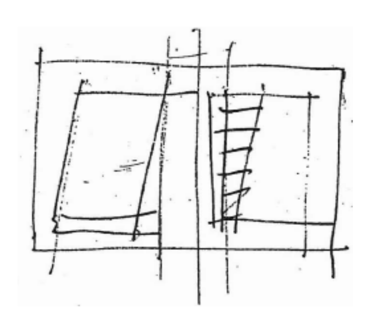
Para mí estos cuatro cuadros resumen el fondo de la experiencia de Alexanco, aunque cada cambio de formato suponga un cierto reenfoque y un alivio en la terrible tensión de estos intensos ciclos. La terrible lucha por encontrar lo desconocido, la decisión de encontrarlo, la evocación de ciertas formas de hacer, el encuentro de una realidad aparte y el desfallecimiento después de mantener una gran tensión.

El siguiente bloque de obras se realiza en lienzos de diverso formato. De ellos sólo dos tienen las mismas medidas. Que los formatos influyen en la concepción es algo sabido, pero sólo en una experiencia como ésta se puede alcanzar a contemplar el grado máximo de su influencia.

«Eslabón con ganas», «Encuentro sin fuste» y «Montaña verde con puerta morada» son ejercicios de calentamiento, de trazo, con procedimientos consabidos.

Las dos «Mariposas-libro» y «El peine para dentífrico» son especímenes de otro género. Los dos primeros, parten de una descomposición del lienzo en bandas verticales y ponen de manifiesto la presencia de algo sustantivo en la banda central. Algo que condensa la proyección del yo y que es aprisionado por otros elementos laterales.

«El peine para dentífrico» es de otra naturaleza. Podría entenderse como una forma obsesiva,' apoyada en una descomposición convencional del lienzo, que se resuelve con ayuda de la evocación de imágenes vagamente recordadas. Naturalmente, a medida que avanza el proceso, la sequedad de la exploración simbólica pura debe atraer y condensar arquetipos figurales progresivamente más primarios.

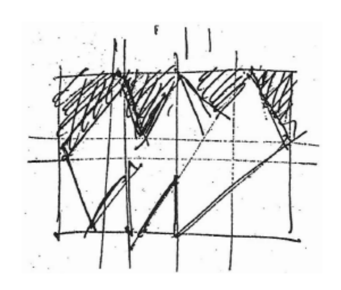


MARIPOSA-LIBRO DEL MEDITERRÁNEO
Análisis de Javier Seguí

MEDITERRANEAN BUTTERFLY-BOOK
Analysis by Javier Seguí

MARIPOSA-LIBRO DEL ATLÁNTICO
Análisis de Javier Seguí

ATLANTIC BUTTERFLY-BOOK
Analysis by Javier Seguí



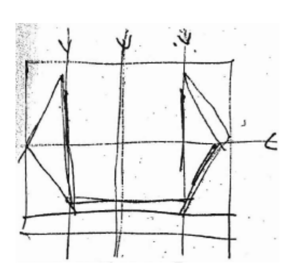
PEINE PARA DENTRÍFICO
Análisis de Javier Seguí

TOOTHPASTE COMB
Analysis by Javier Seguí

La serie «Mariposas» se organiza a partir de otro formato. Es posible que a estas alturas Alexanco trabajase a la vez en distintos temas fijados y diferenciados por las proporciones y tamaños de los lienzos. Esta serie es la transformación de una figura obtenida a partir de una descomposición del lienzo análoga a la efectuada en «Bombilla, prestando a la forma central un significado paralelo al que se da a la forma homóloga en «Las mariposas-libro». De uno a otro de los cuadros, sólo varía la proporción de ancho del rectángulo central y el color relativo de los elementos intervinientes; el fondo, un rectángulo central y dos triángulos laterales que aprisionan al rectángulo central. Es casi imposible que esta serie no se haya vivido como la aventura de la expansión y contracción de la figura central condensadora de la proyección del yo del autor. El último cuadro de la serie «Tostadora de mariposas frías» ayudado por el cambio de formato (se pasa de lienzos de 90 x 125 cm. a uno de 205 x 261 cm.), presenta el rectángulo central fundido con el fondo en la parte superior y los elementos laterales unidos entre sí en la parte inferior, configurando un nuevo hectoplasma de objeto amenazador. Este tema se va a repetir luego en el último cuadro de los 54 realizados.

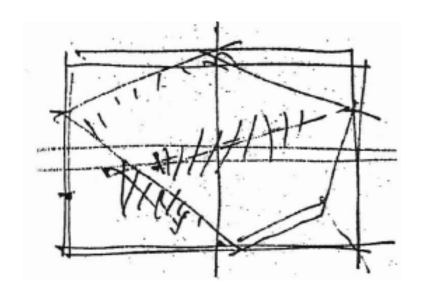
«Piedra antropófaga» y «Montañas despeinadas» creo que son cuadros donde la potencia de los símbolos (psicológicos) es aceptada plenamente y disfrutada en la textura gestual de la realización.

A partir de este punto, la condensación de imágenes, emociones y sentimientos sin descifrar acumulados ha tenido que modificar, por fuerza, el modo de concebir, de recordar, de examinar y de «ver» de nuestro autor. Cabe imaginarse a Alexanco altamente agitado y, a la vez, más sosegado y más osado, al acecho de cualquier desencadenante formal, dispuesto a hacer cualquier cosa a la que le guíe su impulso, protegido por su seguridad en el tratamiento de las superficies y los bordes, y disuelto en una reflexión imposible.



TOSTADORA DE MARIPOSAS FRÍAS.
Análisis de Javier Seguí

GOLD BUTTERFLY TOASTER
Analysis by Javier Seguí



PIEDRA ANTROPÓFAGA.
Análisis de Javier Seguí

CANNIBAL ROCK
Analysis by Javier Seguí

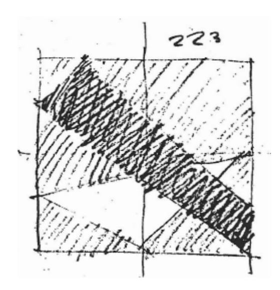
Los cuadros «Viena en sus mejores tiempos», «La sombra del cisne según Satie», Puente de Petrogrado», «Amanece por el Este», «O entrar o salir”, «Martillo zurdo» y «Hebilla marcial», pueden entenderse como respuestas a solicitaciones externas específicas, como evocaciones unitarias provocadas por conversaciones, lecturas, audiciones o recuerdos, prefiguradas a partir de generalizaciones o segregaciones de aspectos parciales de obras anteriores.

Los 12 cuadros finales deben de entenderse como una recapitulación, como el epilogo de este período productivo de profunda intensidad. De entre estos lienzos quiero llamar la atención sobre los que a mi entender son verdaderamente conmovedores.

El primero es «Timón escocés». Un cuadro de concepción y factura parecidas en apariencia a los de otros cuadros, si no fuera por su cualidad objetual indudable. El tratamiento «pop» de una de las figuras en contraste con la otra, confiere a la obra el extraño aspecto de un objeto irrecognoscible, recuperado de alguna operación olvidada. Puede entenderse como el descubrimiento de una forma realizativa que puede conferir concrección de cosa a cualquier configuración.

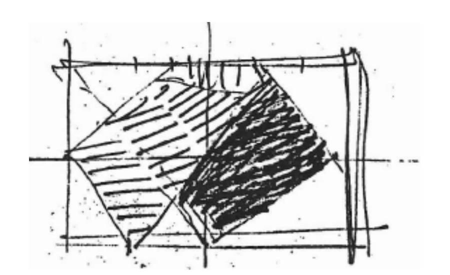
«Reloj de ocre» y «Reloj un poco eléctrico» son ejercicios de expresión pura, desarrolladas en lienzos de gran tamaño, a partir de formas simples ya utilizadas. «Pieza maciza» es una obra conceptual inducida por otras obras.

«Los oscuros veintes» es el segundo cuadro singular de entre los doce últimos. En él, las divisiones primarias del encuadre dan a luz una obra constructivista químicamente pura. Este cuadro hace pensar en el esfuerzo contenido de Alexanco por evitarlo. ¿Es una revisión crítica? ¿Es una: imagen que se impone? Pienso que debe entenderse como un redescubrimiento desde presupuestos vitales muy diferentes de los que guiaron a los predecesores históricos. Algo así como la confirmación del constructismo como matriz impresa en la personalidad.



TIMÓN ESCOCÉS. Análisis de Javier Seguí

SCOTTIES AT THE RUDDER
Analysis by Javier Seguí



LOS OSCUROS VEINTES. Análisis de Javier Seguí

THE TWENTYS NEVER ROARED
Analysis by Javier Seguí

«Hay cometas que no se lo merecen» es el tercer cuadro singular de esta última serie. Este cuadro es un hallazgo, un descubrimiento sorprendente de manipulación del color en el interior de formas que pierden imperceptiblemente su significado simbólico. Representa algo así como un ontracuadro, la anulación significativa, a través de la elaboración, del significado latente de la obra en su origen. Ofrece, por tanto, una nueva realidad. Es el último hectoplasma.

«Prohibido llover en días soleados» es un recuerdo transfigurado.

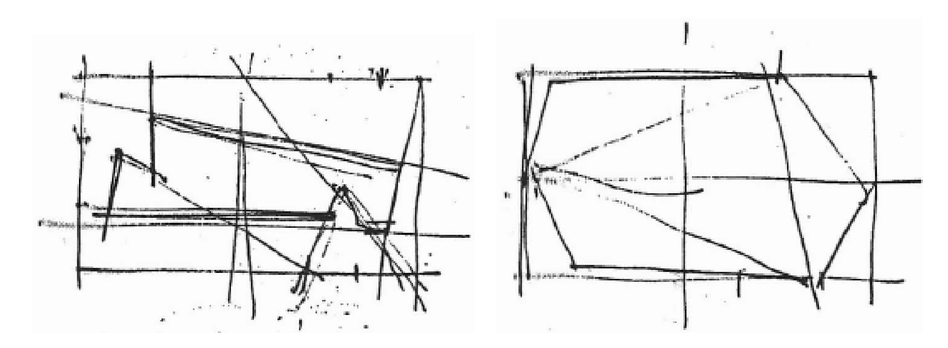
«Piedra bilingüe» es un objeto demasiado objetual, una cosa absurda por demasiado cosa.

«Volcán con ala» es un magnífico descanso.
Por fin, «Tostadora de rebanadas sucia», retomando la temática de la serie «Mariposas» debe de entenderse como un autorretrato. Simboliza y representa la situación final en que el artista, por fin, limpia los pinceles. Obsérvese el estado de angostamiento conforme en que Alexanco se encuentra instalado en esta fecha.

En general los artistas no suelen proceder como hace Alexanco en estas 54 obras. Menos aún, los artistas con gran experiencia, que elaboran sus productos en series conceptualmente homogéneas muy meditadas y consecuentes con su anterior producción. Las actitudes de búsqueda abierta son propias de jóvenes ejecutores que intentan encontrar una veta de impacto entre una multitud de impulsos e inclinaciones poco fundadas. El trabajo último de Alexanco hay que entenderlo, por tanto, como un intento afectivo de renovación, que puede conducirle a iniciar una nueva coherencia o a adoptar una postura de permanente búsqueda de espaldas a los tópicos y usos que garantizaban hasta ahora una cierta seguridad.

Hoy, Alexanco se encuentra ubicado, con su trabajo, en lo que podríamos llamar el núcleo de la postmodernidad que, para Lyotard, es *«acostumbrarse a pensar sin modos ni criterios fijos».* Alexanco·

da con estas obras un recital de riesgo, libertad y compromiso, convencido, no sin nostalgia, de que el pensamiento coherente es una disciplina que lleva tiempo y sacrificio pero no puede garantizar ni la novedad, ni la comunicación ni, mucho menos, la exploración de un mundo en acelerado cambio.



HAY COMETAS QUE NO SE LO MERECEN.
Análisis de Javier Seguí

THE SLIGHTEST OF KITES
Analysis by Javier Seguí

PIEDRA BILINGÜE
Análisis de Javier Seguí

AC/DC STONE
Analisys by Javier Seguí

Ahora bien, esta postura, donde no cabe el placer de las obsesiones, no es espontánea como si de un principiante se tratara. Es, sobre todo, un desmontaje de viejos hábitos, una negación a continuar en un camino, una determinación a seguir activo y lúcido a pesar del lastre de la obra ya hecha.

En el discurso de Cioran, la totalidad de nuestros conocimientos se debe a nuestras violencias, por lo que podríamos decir que Alexanco, con su autoviolencia, abandona la coherencia del pensamiento por la inmediata preeminencia de la acción que produce conocimiento.

Alexanco desmonta sus hábitos y, al tiempo, se pone a tiro de la dinámica impulsora de la sociedad: el marketing.

Su nueva obra, que alcanza a descubrir una realidad diferente, es una apuesta de reinserción, después de una crisis adaptativa, en el mundo presente en permanente crisis, donde naufragan las ideologías en un nuevo desarrollo, indefinido y monótono que envuelve el arte y lo transforma en producto de supermercado. Y es una apuesta fuerte que ofrece lo más íntimo de la subjetividad en configuraciones de una altísima calidad ejecutoria, perfectamente acordes con el oficio de pintar, núcleo de afirmación de las nuevas vanguardias, en una actitud de gran riesgo frente a la posibilidad fatal de que este gran esfuerzo se disuelva en la dinámica del consumo de la imagen, sin confrontación estética, sin historia.

"Sin medio de abandonar la esfera de sus inclinaciones, el artista se mueve en un sector angosto

de la existencia. Lleva gafas: su talento es su tara. Aunque tuviese genio permanecería cautivo de su óptica, de la desdicha que le ha proporcionado una visión definida.

¡Qué ventaja no estar dotado para nada, qué libertad!...

Obligado a estar en todas partes, esclavo de su ubicuidad, Dios mismo es prisionero...

Todo hombre con algún talento merece nuestra conmiseración:' Si *es pintor ¿qué logrará sacar aún de sus colores? ..*

Sin descansar nunca, el artista debe de cultivar sus desórdenes, derrochar sus fuerzas, fabricarse felicidad y desdicha, producir...

Lo propio del creador, tras haber abusado de sus recursos, es agotarse: sus fuerzas le abandonan, la intensidad de sus obsesiones mengua...

El que no está dotado para nada es libre. Todo se le ofrece, todo le pertenece; dominando el espacio, pasa de un mundo a otro. El universo está a sus pies, accede de golpe a la creencia de la felicidad: exaltación en el punto nulo del ser, vida transpuesta, promovida al estado de aliento, de eternidad que respira y que ningún misterio grava." (De: E.M. Cioran «La tentación de existir» 1972.).

NOTAS

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

